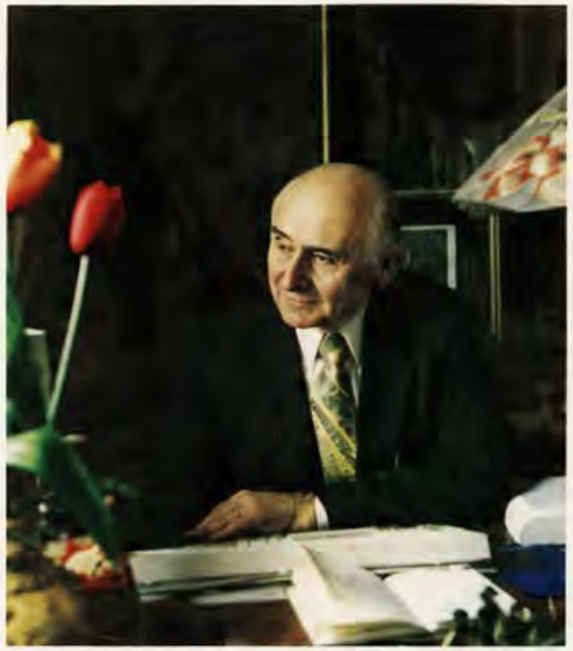
nicolae balotă



ISBN 973-21-0512-7

1468

LEI 8 000

editura minerva

Am scris această carte - în apărarea poeziei - cu ani în urmă, sub bolta de plumb a comunismului. Fiecare cuvânt pe care l-am așternut pe hârtie în acea perioadă constituia pentru mine (cred că și pentru alții) un act de încredere în puterea Verbului liber asupra tuturor puterilor vremelnic nimicitoare ale istoriei.

NICOLAE BALOTĂ (octombrie 1997)

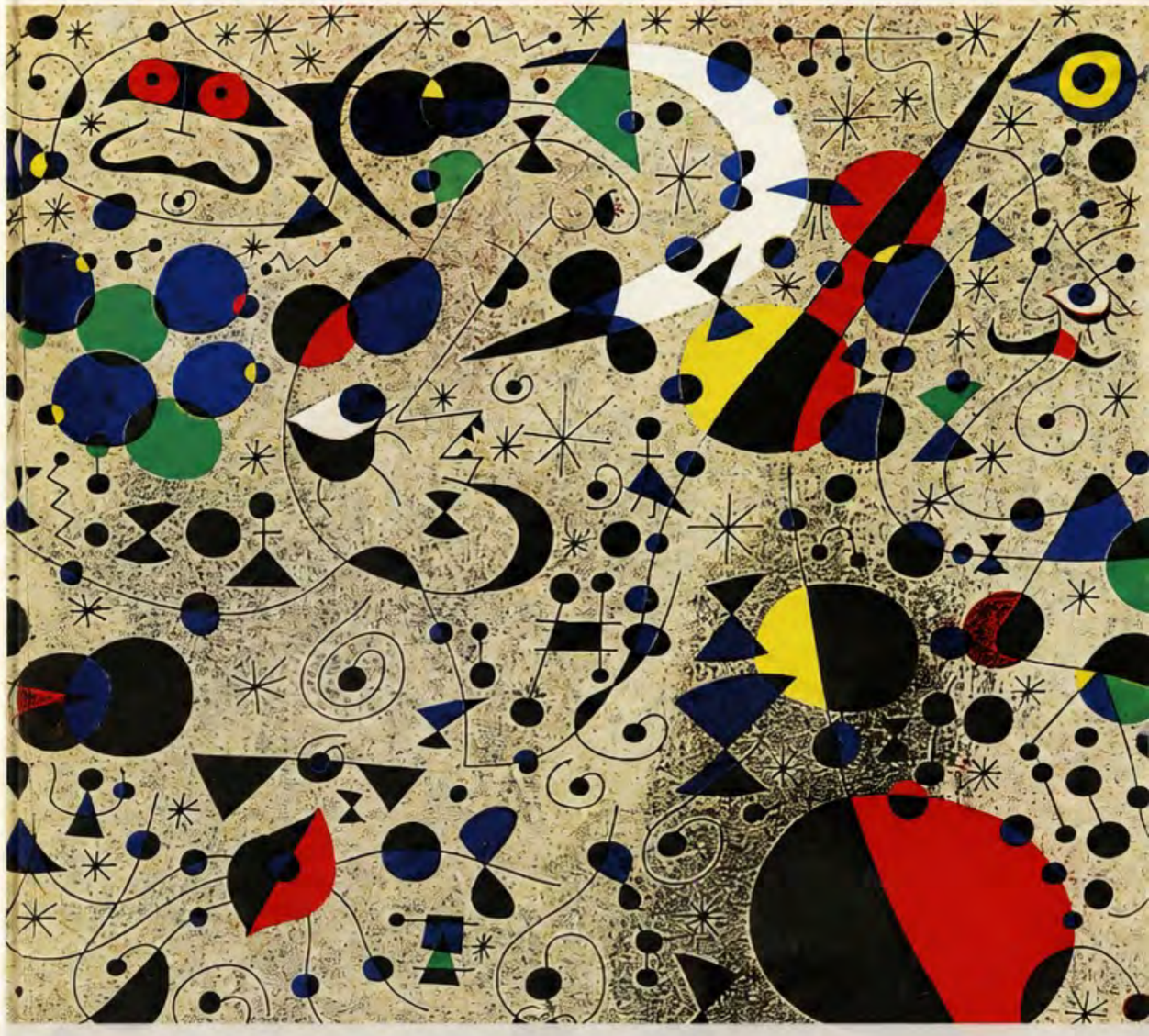
nicolae balotă

1468

fondată în 1895 bpt serie nouă

nicolae balotă

arte poetice ale secolului xx



BIBLIOTECA ALEPH
CLUBUL CĂRȚII DIGITALE

Ilustrația copertei, reproducere după MIRÓ

Prima ediție a acestei cărți a apărut în anul 1976 la Editura Minerva (colecția Confluențe). În vederea reeditării în colecția Biblioteca pentru toți textul a fost revizuit de autor.

Toate drepturile rezervate autorului și Editurii Minerva

nicolae balotă

arte poetice ale secolului xx

IPOSTAZE ROMÂNEŞTI ŞI STRĂINE

BIBLIOTECA PENTRU TOŢI • 1997
EDITURA MINERVA • BUCUREŞTI

Cartea a apărut cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII
ISBN 973-21-0512-7

CUVÂNT ÎNAINTE – 1977

Traversează, oare, Poezia, în acest sfârşit de secol, un timp secetos ? Poeţii din aproape toate, dacă nu din toate părţile lumii se lamentează, căci văd deşertul întinzându-se în jurul lor; se simt cu toţii asemenea profeţilor neascultaţi, voci clamând în pustiu. Cine ar îndrăzni să creadă azi, să spere cu tărie într-o resurecţie a Poeticului ?

Dacă viitorul Poeziei e învăluit în neguri, să privim spre trecut. Nici cu un secol în urmă, în acea epocă azi îndepărtată a unei alte *fin de siècle*, Poezia nu părea mai puţin ameninţată. Într-o lume în care pozitivismul, materialismul cel mai cras, socialismele cele mai naive sau perfide triumfau sau preparau violenţele noului secol, vocile lirice erau acoperite de larma şi furiile unei istorii ce se pregătea să-şi iasă din ţâţâni. Secolul al XX-lea, în care Nietzsche prevedea desfăşurându-se nihilismul nimicitor, urma să-şi ţină multe din promisiunile funeste. Şi totuşi, câtă poezie strecurată printre interstiţiile acestui veac sângeros !

De aceea, mărturisesc, azi când vocile – îndeosebi tinere, fragile – ale poeţilor par să se piardă din nou în clamoarea unei civilizaţii ce nu vrea să ştie de poezie, nu mi-am pierdut nicidecum încrederea, dacă nu în triumful Poeziei (creaţie umană rareori triumfală), dar în necesitatea ei.

A privi în urmă spre artele poetice ale secolului XX înseamnă a pregăti terenul altor viitoare experienţe şi – de ce nu – trăiri poetice. Căci, creaţia poetică, asemenea oricărei creaţii, nu este cu putinţă *ex nihilo*.

Am scris această carte în apărarea Poeziei, cu ani în urmă, sub bolta de plumb a comunismului. Fiecare cuvânt pe care l-am aşternut pe hârtie în acea perioadă constituia pentru mine (cred că şi pentru alţii) un act de încredere în puterea verbului liber asupra tuturor puterilor vremelnic nimicitoare ale istoriei.

Autorul

TABEL CRONOLOGIC

1925 *26 ianuarie*. Se naşte la Cluj Nicolae Balotă. Tatăl, Gheorghe Balotă, fiu de ţăran din Banat, face studii teologice la Blaj şi ia parte în calitate de preot militar la Primul Război Mondial, între 1914-1918, pe fronturile din Volhinia şi Italia, în armata austro-ungară. Din anii de război lasă un *Jurnal de campanie*, interesant document de epocă. După război face studii juridice, devine *doctor în jura* şi ocupă funcţia de avocat în contenciosul din Cluj al C.F.R.. Mama, Adelina, este armeancă pe linie paternă (Dragoman), iar pe linie maternă germană (Regius) şi română (Man).

1929-1931 Frecventează grădiniţa particulară a doamnei Bogdan-Duică, ce funcţiona în locuinţa acesteia, unde are ocazia să-l întrezărească în câteva rânduri pe profesorul şi criticul literar în postùri...familiare. Va fi coleg aici şi va rămâne prieten pe viaţă cu scriitorul Dominic Stanca.

1931-1935 Clasele primare la şcoala Avram Iancu din Cluj unde îl are învăţător pe excepţionalul dascăl Macavei, de bună amintire, despre care va scrie cu dragoste şi veneraţie mai târziu. Primeşte premiul I pe ţară la concursul „Tinerimii Române".

1935-1940 Clasele I-V la Liceul Gheorghe Barițiu din Cluj. Învaţă cu profesori particulari limba franceză, germană şi mai târziu engleză. Pentru aceasta din urmă are un tânăr profesor evreu (Salomon), care în afara lecţiilor de limbă îl face să descopere

poezia franceză (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) dar şi pe Montaigne. Cu toată diferenţa de vârstă îi va lega o strânsă prietenie. Va afla cu durere mai târziu de moartea la Auschwitz a tânărului său profesor din copilărie.

1940 *septembrie.* În urma Dictatului de la Viena, are loc cedarea Ardealului de Nord. Familia Balotă, expulzată, trebuie să părăsească precipitat oraşul. Tânărul licean îşi continuă provizoriu studiile la Liceul Sfântul Vasile cel Mare din Blaj şi este intern la Casa Domnului, instituţie religioasă înfiinţată de Ordinul călugărilor augustinieni-asumpţionişti şi condusă de arhimandritul de origine belgiană Adhémar Merckx, care va avea o influenţă puternică în formarea spirituală a viitorului scriitor. Aici îşi începe Jurnalul intim (pe care îl va continua aproape toată viaţa), scris în acei ani în limba franceză, limbă ce se vorbea oficial în internat.

1941-1943 Ultimele două clase la Liceul Gheorghe Lazăr din Sibiu, oraşul de refugiu al familiei dar şi al instituţiilor culturale din Cluj, printre care şi Universitatea. În 1942 câştigă concursul iniţiat de profesorul Onisifor Ghibu având ca temă personalitatea lui Gheorghe Lazăr. În cadrul ceremoniilor comemorative organizate în Ardeal un an mai târziu în memoria cărturarului ardelean este desemnat să ţină discursul omagial la mormântul acestuia de la Avrig. Conduce societatea de lectură a liceului. Învaţă limba italiană. Lecturi intense şi primele scrieri (istorie, filosofie şi critică literară). În mai 1943 trece bacalaureatul cu nota 10; faptul reprezintă pe plan local un eveniment semnalat în presă.

1943-1945 Primii doi ani la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Cluj aflată în refugiu la Sibiu. Urmează cursurile de Filosofia culturii (Blaga), Psihologie (Ştefănescu-Goangă), Limba şi Literatura franceză (Yves Auger), Istoria Filosofiei (D. D. Roşca) şi Estetică (Liviu Rusu) etc. Profesorii din aceşti ani, Blaga; Auger şi Liviu Rusu, îi vor deveni ulterior prieteni apropiaţi. La seminarul lui Lucian

Blaga îi cunoaşte pe Radu Stanca, I. Negoiţescu, Şt. Aug. Dinaş şi I. D. Sârbu, şi devine alături de ei şi de Cornel Regman membru al „Cercului literar de a Sibiu", grupare literară ce va ocupa peste ani un loc important în istoria literaturii române. Cenaclurile Cercului se desfăşurau în locuinţa lui H. Jacquier, profesor de literatură franceză şi erudit lingvist, invitat din Franţa de Universitatea clujeană; la cenaclu participau de obicei, pe lângă cerchişti, Lucian Blaga, Eta Boeriu, profesorul italian Umberto Cianciolo şi alţii.

Debut literar (*Revista Cercului Literar*) şi jurnalistic. Devine redactor la cotidianul naţional-ţărănist *România nouă* (director Zaharia Boilă).

1945-1948 Ca urmare a reunificării Ardealului (1944), Universitatea clujeană părăseşte refugiul sibian şi îşi redeschide porţile în toamna lui 1945 la Cluj.

Nicolae Balotă urmează ultimii doi ani de Universitate. La 1 august 1946, fiind student în anul III la Facultatea de Litere şi Filosofie, este numit preparator la Institutul de Psihologie al Universităţii din Cluj. Este propus pentru o bursă de câţiva ani a statului francez, după licenţă, în vederea pregătirii doctoratului. În 1947 îşi ia licenţa cu *magna cum laude* în filosofia culturii, psihologie, limbă şi literatură franceză. O dată cu anularea contractelor profesorilor străini invitaţi, în cadrul măsurilor abuzive luate de regimul comunist, care vor duce la subminarea şi distrugerea treptată a Universităţii române, sunt refuzate şi bursele oferite până atunci de statul francez studenţilor meritorii, burse de care beneficiaseră mulţi dintre intelectualii români de frunte, printre care Emil Cioran. În locul anilor de studiu la Paris pentru pregătirea doctoratului la Sorbona, proiect zădărnicit de administraţia comunistă, Nicolae Balotă rămâne pentru o scurtă perioadă ca asistent al Facultăţii de filosofie, predând cursuri la Institutul de Psihologie, dar este arestat, în acelaşi timp (oct. 1948) în care personalităţile de frunte ale Universităţii române erau

„epurate" şi înlocuite cu membrii de partid, proaspeţi reprezentanţi ai noii puteri.

Închis în beciurile Securităţii, apoi în închisoarea Tribunalului militar din Cluj, este judecat şi condamnat pentru „deţinere şi răspândire de material subversiv". Formula, binecunoscută în epocă, ascundea de fapt o percheziţie la domiciliul său care revelase existenţa unei importante biblioteci de literatură, istorie, filosofie şi politică. Parte din cărţile cuprinse în bibliotecă (clasici ai literaturii române şi universale, lucrări ale unor filosofi români şi străini) figurau de puţin timp, în afara oricăror criterii, fie şi politice, în tot mai amplele liste de cărţi interzise de puterea comunistă.

1949-1954 Eliberat din închisoare în 1949, constată că a fost dat afară din Universitate, ca fost deţinut politic. Urmează cinci ani de şomaj, alternând cu angajări temporare succedate la scurtă vreme de concedieri pentru motive de „dosar". Astfel, lucrează câteva luni la Institutul de Lingvistică al Academiei, alte câteva luni este colaborator în acord în cadrul colectivului de redactare a *Dicţionarului român-maghiar*, ba chiar devine pentru câteva săptămâni învăţător la un preventoriu TBC pentru copii sau bibliotecar la Centrul de documentare medicală.

Totodată, ani de studii intense şi de elaborare a unor lucrări pentru sertar: *Dionysos şi Christos*, un studiu de filosofia culturii; o monografie (niciodată publicată) despre spiritualitatea Sfântului Francisc de Assisi; un comentariu la Pascal; un tratat de antropologie filosofică creştină; câteva eseuri despre război, exerciţii spirituale, despre mistică în relaţie cu poezia. Începe un comentariu la Psalmii lui Arghezi, utilizat 25 ani mai târziu în elaborarea volumului *Opera lui Tudor Arghezi* (Ed. Eminescu, 1979).

1954-1955 Perioadă bucureşteană descrisă în însemnările din *Caietul albastru* (jurnalul din perioada menţionată). Se introduce în societatea intelectuală bucureşteană din care marea majoritate

se afla fie marginalizată, fie prigonită de putere. Leagă trainice prietenii literare (Tudor Vianu, Const. Noica, Ion Chinezu, Petre Comarnescu, Mihai Rădulescu, Mihai Şora, Dinu Pillat, Ovidiu Constantinescu, Constantin Ţoiu, Pavel Chihaia ş.a.) şi spirituale (cercul catolic constituit de monseniorul Ghica în jurul bisericii Saint Vincent-de-Paul: Edgar Papu, Andrei Paleologu, Danciu Agenor, Petre Năsturel ş.a.). Întâlnirile atât cu unii cât şi cu ceilalţi sunt suspectate, spionate, ascultate, considerate ca având un caracter conspirativ, subversiv, „duşmănos la adresa regimului". Una dintre aceste întâlniri, în special, va rămâne memorabilă. În septembrie 1955, invitat împreună cu un grup de prieteni – Const. Noica, Dinu Pillat, I. Negoiţescu, Constantin Ţoiu şi alţii – în casa lui Mihai Rădulescu, Nicolae Balotă citeşte eseul *Thomas Mann, un ales ?* scris pentru sertar şi publicat parţial douăzeci de ani mai târziu (textul integral urmând să apară în volumul *Caietul albastru*). Atât lectura cât şi comentariile pe marginea ei au constituit obiectul unei minuţioase anchete de Securitate cinci ani mai târziu, cum rezultă din volumul *Prigoana*, apărut în 1996 (o culegere de procese-verbale de anchetă ale lotului de deţinuţi politici Noica-Pillat).

Perioadă fecundă de studiu şi de creaţie. Este, în acelaşi timp, perioada în care, împreună cu fraţii Matei, Ioan şi Elena Boilă, nepoţii lui Iuliu Maniu, prieteni din copilărie cu care va împărtăşi mai târziu pentru tot restul vieţii aceleaşi credinţe religioase şi convingeri politice, elaborează un amplu memoriu cuprinzând un sever rechizitoriu al încălcării de către regimul comunist, instaurat în ţară, a tuturor drepturilor şi libertăţilor pe plan politic, social, cultural şi religios. Memoriul însumând aproape o sută de pagini era destinat să aducă la cunoştinta Occidentului situaţia dramatică din România livrată totalitarismului sovietic. În urma consfătuirii cu o autoritate eclesiastică, autorii memoriului acceptă să renunţe la expedierea lui, înţelegând că momentul nu era

propice, ba chiar să distrugă cele patru exemplare ale manuscrisului.

1956-1964 Întorcându-se la Bucureşti, după sărbătorile Crăciunului şi ale Anului Nou, petrecute în familie în oraşul natal, Nicolae Balotă este arestat în noaptea de 2 spre 3 ianuarie 1956 în timpul călătoriei. Coborât cu forţa din tren, în gara Câmpina (?) de către o echipă de securişti şi transportat cu o maşină la Bucureşti (Ministerul de Interne, apoi Malmaison) va fi anchetat timp de nouă luni, judecat şi condamnat la şapte ani închisoare pentru „înaltă trădare". Obiectul: memoriul întocmit împreună cu fraţii Boilă şi distrus în înţelegere cu aceştia, dar, existent, totuşi, exclusiv, într-o copie deţinută de Securitate în urma trădării şi denunţării lor de către un apropiat. La coborârea din tren, Nicolae Balotă abandonează cu intenţie în plasa de bagaje o servietă conţinând printre alte manuscrise un caiet cu coperţi albastre în care-şi scria însemnările zilnice din acea perioadă, şi care, intrat în mâinile Securităţii, ar fi declanşat o catastrofă pentru prietenii şi anturajul său. Din fericire, agenţii Securităţii nu-şi dau seama că servieta îi aparţine. Un martor ocular al scenei o salvează şi o remite în ascuns familiei. Astfel *Caietul Albastru* va putea vedea lumina tiparului (actualmente în curs de apariţie).

În cei şapte ani este deţinut în închisorile: Jilava, Făgăraş, Gherla, Piteşti, Dej. Leagă prietenii profunde şi durabile cu camarazii de închisoare, din care mulţi îi rămân prieteni pe viaţă. Printre aceştia: episcopii greco-catolici Rusu, Ploscaru, Guţiu, părintele călugăr ortodox Ioan Iovan, părintele călugăr Nicolae Steinhardt, scriitorii Radu Cioculescu, Dinu Pillat, Al. Paleologu, Michel Solomon, Mihai Rădulescu, Nikolaus Reiter, personalităţi din viaţa publică precum Nicolae Mavrocordat, Robert Furnarache, amiralul Nicolai Sablin, colonelul gărzii regale Anton Dumitrescu, avocatul Constantin Lăzărescu, doctorul Max Liquornik, Nicolae Paleacu şi mulţi alţii. Unii dintre aceştia au scris în cadrul unor volume de

memorii din perioada detenției pagini revelatoare despre el: episcopul Ploscaru (*Lanțuri și teroare*), Nicolae Steinhardt (*Jurnalul fericirii*), Michel Solomon (*Mon calvaire roumain*), Mihai Rădulescu (*Martiriul Bisericii ortodoxe române*).

1962-1964 La 31 decembrie 1962 se încheie cei șapte ani de condamnare. În locul eliberării, este trimis cu o nouă condamnare administrativă (nejustificată de nimic) de 24 de luni în domiciliu obligatoriu, în satul Lăteşti din Bărăgan. I se atribuie, ca tuturor condamnaților, o colibă și o mică parcelă de pământ din care să-și câștige existența. Este tovarăș de suferință, printre mulți alții, cu: doamna mareșal Ion Antonescu, bătrânul politician Leucutia, episcopul romano-catolic Erös, preoții Rață, Pătraşcu, Pop Romulus, familia cu șapte copii a pastorului reformat Viski, scriitorul Adrian Marino. Spre deosebire de închisoare, în anii de domiciliu obligatoriu are dreptul să primească din partea familiei pachete cu alimente, ziare, reviste și cărți, de care fusese lipsit șapte ani.

1964 *aprilie.* În urma grațierii generale a tuturor deținuților politici din țară, este eliberat din domiciliu obligatoriu și se întoarce acasă.

1964-1969 Se stabilește la București unde locuiește într-o pivniță pe care și-o amenajează singur. Trăiește din traduceri *la negru* pe numele unor prieteni și din lecții (mai mult neplătite) de limbă franceză și engleză. Lucrează pentru sertar: eseuri de estetică și filosofia culturii, poetică; îl preocupă literatura absurdului, Noul roman francez, manierismul; analizează operele unor scriitori contemporani ca Saint-John Perse, T. S. Eliot, Samuel Beckett, Eugène Ionesco ș.a.

După 1965, o dată cu „dezghețul" de scurtă durată din viața culturală românească – într-un context de oarecare liberalizare în care se remarcă apariția unor reviste literare și culturale în Capitală dar mai ales în orașele din provincie, reviste în paginile cărora apar tot mai des semnături ale unor

intelectuali, fie ieşiţi din închisoare, fie ţinuţi la index până atunci de putere – Nicolae Balotă, alături de alţi intelectuali în situaţia lui, începe să publice pentru prima oară după debutul din 1944 (douăzeci şi unu de ani mai târziu) studii şi eseuri în: *Luceafărul*, *Secolul XX*, *Gazeta literară*, *Contemporanul*, cu complicitatea binevoitoare a unor confraţi: Toma Pavel, Ioan Alexandru, Ioanichie Olteanu. La recomandarea acestuia (fost membru al Cercului literar de la Sibiu, dar devenit secretar al Uniunii Scriitorilor), este angajat la revista culturală de veche tradiţie *Familia*, care reîncepe o nouă serie la 1 august 1965. În următorii patru ani, Nicolae Balotă, împreună cu Ovidiu Cotruş, Radu Enescu, Gheorghe Grigurcu, Dumitru Chirilă, François Pamfil şi asigurându-şi colaborarea unor scriitori de marcă din toată ţara, face din revista *Familia* una din cele mai prestigioase reviste literare, de un exemplar nivel intelectual şi înaltă ţinută morală.

Se căsătoreşte (1968), i se naşte un fiu, Ştefan (1969). În acelaşi an devine membru al Uniunii Scriitorilor. Devine colaborator frecvent al multor reviste din Capitală şi provincie. Îi apare primul volum de eseuri: *Euphorion* (Editura Pentru Literatură, 1969), care cunoaşte un mare succes de public şi critică (Premiul revistei *Argeş* din Piteşti, oraşul în care, cu puţini ani în urmă, Nicolae Balotă trăise una din perioadele cele mai grele de detenţie). În acelaşi an îi apare în B.P.T. traducerea lucrării lui Jakob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia*, cu un amplu studiu introductiv (traducerea este realizată în colaborare cu Gh. Ciorogaru).

La 1 decembrie 1969, Comitetul orăşenesc de partid din Oradea, care patrona apariţia revistei *Familia*, decide, cu consimţământul redactorului-şef, A. Andriţoiu, pe vechile motive de dosar (fost deţinut politic), concedierea lui Nicolae Balotă din postul de redactor.

1969-1971 Din nou doi ani de şomaj alternând cu perioade de colaborări la reviste şi cu suplinirea – în cadrul Universităţii

București, la catedra de Literatură comparată – a cursului lui Sorin Alexandrescu, trimis în calitate de lector de literatură română în străinătate. Este pentru prima oară, de la concedierea sa în 1948 din Universitatea clujeană, când Nicolae Balotă ține cursuri de Literatură universală și comparată în Universitatea românească.

În 1970 își dă doctoratul (întrerupt de evenimentele politice din 1948), cu profesorul Liviu Rusu. Teza, de literatură comparată, *Literatura absurdului*, va apare în 1971 la Editura Univers, sub titlul *Lupta cu Absurdul*, volum pentru care i se decernează Premiul Hasdeu al Academiei Române. Cartea va fi tradusă în limba maghiară și tipărită de Editura Gondolat din Budapesta (1979).

Îi apare monografia *Urmuz* (Dacia, 1970; ediția a doua revăzută și adăugită va apare la Editura Hestia, Timișoara, în 1997).

În același an, este invitat la congresul Lenaugesellschaft din Sindelfingen.

În 1971 este numit cercetător științific la Institutul de Istorie și Teorie literară G. Călinescu. Va conduce sectorul de teoria literaturii.

Îi apare volumul de eseuri și studii literare *Labirint* (Eminescu, 1971) distins cu Premiul Consiliului Culturii din același an. Din cuprins: *Resurecția lui Joyce, Un poet al statorniciei: Saint-John Perse, Misterul Mauriac, În bârlogul lui Faust, Reabilitarea sublimului.*

În același an (1971) îi apare volumul de eseuri *Despre pasiuni* (Edit. Tineretului).

Participă la Congresul Dostoievski de la Moscova.

1973 Îi apare la Editura Eminescu volumul *Umanități*, conținând într-o primă parte o serie de studii filosofice și estetice (*Omul și Dublul său, Devenirea întru umanitate, Introducere în universul manierist*) cât și studii și eseuri asupra unor scriitori din literatura universală (Racine, Swift, Baudelaire, Flaubert,

Adalbert Stifter, Thomas Mann, Andre Gide, Julien Green, Marguerite Yourcenar, Hölderlin, Moravia, Thomas Wolfe, Borges, Salinger ş.a.) şi română (Nicolae Iorga, George Bacovia, Lucian Blaga ş.a.).

1974 Publică studiul *Jakob Burckhardt, un umanist modern* (Editura Albatros). În acelaşi an îi apare la Editura Eminescu volumul *De la Ion la Ioanide – Prozatori români ai secolului XX* (Rebreanu, Iorga, Vasile Pârvan, G. Ibrăileanu, M. Blecher, Gib Mihăescu, Pavel Dan, Ion Agârbiceanu, Al. Philippide, V. Voiculescu, G. Călinescu). Primeşte pentru acest volum Premiul Uniunii Scriitorilor. La Editura Minerva îi apare *Introducere în opera lui Al. Philippide.*

1976 Îi apare volumul *Universul prozei* (Editura Eminescu), cuprinzând studii de literatură română contemporană (Ion Marin Sadoveanu, Şt. Bănulescu, Al. Ivasiuc, Dominic Stanca etc.) şi de literatură străină (La Rochefoucauld, Vauvenargues, Voltaire, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Flaubert etc.). În acelaşi an Editura Minerva îi publică prima ediţie a volumului de faţă.

Îi apare în Germania studiul *Eminescu und der Mythos* şi participă la elaborarea volumului colectiv *Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geisteswelt.*

Participă la două congrese internaţionale: Congresul Eminescu la Stuttgart şi Hölderlin la Tübingen.

1977 Este invitat de Südosteuropagesellschaft la München. Cu această ocazie, directorul Institutului de literatură comparată, profesorul Roger Bauer, îi oferă un contract ca profesor de literatură comparată la Universitatea din München. Participă la Congresul de Literatură comparată de la Budapesta.
Îi apare studiul *Préliminaires théoriques de la Stylistique Comparée* (Montréal).

1978 Îi apare la Editura Cartea Românească volumul de studii şi eseuri *Arta lecturii*. Din cuprins: *Lirici francezi din cinci secole, Ipostaze ale romanului francez, Eseişti, critici şi*

eruditi francezi, Romane anglo-americane, De la rococo la realismul german, Ipostaze literare italiene, Proza eseiştilor spanioli etc.

Este invitat la colocviul de literatură germană de la Bad Godesberg.

1979-1990 Îi apare volumul *Opera lui Tudor Arghezi* la Editura Eminescu (1979). în acelaşi an este invitat la congresul de literatură comparată din Innsbruck şi îi apare în Germania studiul *Der Mythos in der Struktur des Romans.* În Franţa îi apare, concomitent, studiul *Blaga, poète orphique* (Dialogue, Montpellier). Participă la volumul în colaborare: *Romanian essaysts of today.*

Tot în 1979, ca urmare a invitaţiei Preşedintelui Universităţii din München adresată cu doi ani în urmă şi a repetatelor lui insistenţe, pleacă în calitate de profesor de literatură comparată şi predă cursuri timp de doi ani în această Universitate. În aceeaşi perioadă este invitat pentru o serie de conferinţe de următoarele universităţi: Basel, Heidelberg, Freiburg.

În 1981 se stabileşte la Paris, întrucât în urma unui concurs pentru profesori străini Universitatea François Rabelais din Tours îi oferă o catedră de literatură comparată. Va funcţiona aici, în calitate de profesor, până în anul 1990, data pensionării.

În acelaşi an îi apare la Editura Kriterion volumul *Scriitori maghiari din România.*

În 1983 Universitatea din Le Mans îi propune o catedră similară, în paralel, pe care o va asigura de asemenea până la retragerea la pensie.

Tot în 1983 îi apare la Editura Cartea Românească volumul de eseuri *Mapamond literar.* Din cuprins: *Antichităţi mediteraneene, Clasici ai Occidentului, Clasici şi moderni ai Orientului, Moralişti şi memorialişti, Literatura savantă, Literatura naivă, Bibliotheca mundi – Crestomaţii şi*

Florilegii. În același an participă la volumul colectiv *Das Ende des Stegreifspiels – Die geburt des Nationaltheaters* (Fink, München).

În 1984 îi apare studiul *Les Minorités culturelles en Roumanie* (Didier, Paris).

În toți acești ani este invitatul multor universități europene, pentru cursuri, conferințe, colocvii și congrese (Roma, Basel, München, Budapesta, Dijon, Avignon etc.).

În 1979 își începe activitatea la postul de radio Europa liberă, activitate ce va dura timp de 15 ani. Între 1990-1994 va conduce două programe săptămânale: *Societatea deschisă și căile ei* precum și *Cartea pe unde*, militând pentru transformarea democratică a României. Colaborează frecvent și la alte emisiuni printre care îndeosebi cea religioasă (*Lumea creștină*).

În 1987, în urma unui incident asemănător cazului Ursu, produs în absența lui la locuința sa din București, solicită și obține pe loc azilul politic în Franța. În 1990 devine cetățean francez.

În 1988 îi apare studiul *Max Blecher, un Philoctète de la Littérature* (Dialogue, Montpellier).

În 1990, după căderea dictatorului, se întoarce în țară cu intenția de a se repatria, dar înțelege curând că noua putere instalată este departe de a fi democratică. De altfel, autoritățile refuză să-i înapoieze locuința proprietate personală confiscată abuziv de puterea comunistă, obligându-l astfel să renunțe și să se întoarcă la Paris.

1990-1997 În 1993 îi apare studiul *L'Ange dans la Poésie de Rilke* (Dijon).

În 1994 îi apare la Editura Fundației Culturale Române din București volumul de proză eseistico-memorialistică *Parisul e o carte*. Volumul este lansat la Salonul de carte de la Paris și prezentat publicului francez de către omul de cultură român

din exil Paul Barbăneagră şi de către profesorul francez de la Universitatea din Avignon, Georges Barthouil.

În 1995 îi apare la Editura Eminescu volumul de meditaţii religioase, *Calea, Adevărul şi Viaţa*. Din cuprins: *Misterul credinţei* (*Credinţe şi falsa necredinţă a filosofilor*), *Misterul Bisericii (Biserica, şi bisericile; între ecumenism şi sincretism*) şi *Viaţa în Christos* (*Christos la răscruce de veacuri*), *Meditaţie pe un tablou de Rembrandt* etc.

În ianuarie 1997 primeşte premiul revistei *Flacăra*, pentru literatură, iar în luna mai premiul Ovidiu Cotruş (pentru opera critică) al revistei *Familia* din Oradea.

Ţine, în calitate de profesor invitat de literatură comparată, cursuri la Universităţile din Cluj şi Bucureşti. Universitatea din Cluj îl numeşte profesor asociat. În aceeaşi perioadă, prin numeroase conferinţe prezentate în ţară şi străinătate ca şi printr-o activitate publicistică susţinută, se investeşte în apărarea valorilor democraţiei şi în combaterea puterii neocomuniste instalate în ţară până la alegerile din noiembrie 1996.

B. B.

ARGUMENT

Reflecţia teoretică asupra poeziei nu a apărut în secolul nostru. *Poetica* lui Aristotel, ca să nu amintim decât acest venerabil opuscul la care aproape întreaga istorie a artelor poetice s-a raportat ca la un plan obligatoriu de referinţă, propunea o teorie generală şi sistematică a poeziei sub speciile ei privilegiate în Elada antică. Autonomia de care se bucură speculaţia aristotelică asupra poeticului (fireşte în cadrele unui sistem filosofic) va fi redobândită de poeticile moderne, după secole de înfeudare la alte discipline. Revoluţia poetică a ultimului secol nu este doar o transformare profundă a tiparelor, a instrumentelor sau a statutului poeziei, ci o reformă a modelelor ei, deci a concepţiilor despre poezie.

Poeţii, înainte de toate, au fost cei care au asumat riscurile unei transformări structurale a poeziei. Aceasta nu numai prin propria lor creaţie poetică, ci şi prin meditaţia lor asupra poeziei. Criticii şi mai puţin esteticienii i-au urmat. Condiţia baudelaireiană a poetului-critic (prefigurată de conştiinţele lucide şi de naturile speculative ale unor Novalis sau Poe) a fost adoptată de o serie dintre liricii noştri din acest secol.

Ne propunem, în această carte, să analizăm doctrina despre poezie a poeţilor şi criticilor români din secolul nostru. Ce înţelegem prin această „doctrină" ? şi despre ce poeţi şi critici este vorba ?

Într-unul din savuros-savantele excursuri la *Literatura europeană şi Evul mediu latin,* Ernst Robert Curtius proiectează o „istorie a teoriei despre poezie" (*Geschichte der Dichtungstheorie*). Prin această expresie el desemna concepţia despre esenţa şi funcţia poetului şi a poeziei, deosebind *teoria despre poezie* de *poetică*, aceasta din urmă dedicată cercetării tehnicii poetice. Curtius ştia prea bine că, *de facto,* teoria poeziei şi poetica se suprapun adeseori, dar considera că o asemenea distincţie a conceptelor va fertiliza cunoaşterea. Or, analiza concepţiilor, respectiv a doctrinelor despre poezie ale poeţilor şi

criticilor din acest secol nu ne îngăduie să facem o asemenea distincție terminologică pe care o socotim însă, metodologic, utilă îndeosebi atunci când privim epoci mai vechi ale istoriei artelor poetice și ale teoriilor despre poezie. Aceasta nu ne împiedică să distingem în cadrul unei doctrine asupra poeziei unele teze și idei referitoare la esența poeticului de altele relative la condiția poetului și a creației sau la raportul dintre poet și propria sa artă, ca și speculațiile asupra tehnicii poetice ori chiar practicile propuse. Arta poetică, în sensul clasic al cuvântului, cuprindea o clasificare a speciilor poeziei, dar și a figurilor, vorbea despre tropi, despre meșteșugul poetic, dar și despre unele obligații morale ale poetului.

Despre toate acestea găsim formule, teorii sau simple impresii în scrierile poeților și criticilor sau esteticienilor noștri. Mai rar legislativă sau normativă, mai adesea descriptivă, „poetica" acestora se vrea exortativă, programatică, alteori simplu pragmatică, uneori, mai rar, sistematic-filosofică. Ea reprezintă de cele mai multe ori crezul poetic al scriitorilor, un fel de *apologia pro arte sua.*

Am considerat, apoi, că este necesară o succintă trecere în revistă istorică și analitică a unor poetici ale secolului, aparținând fie reprezentanților unor curente de avangardă (expresionism, futurism, Dada, suprarealism), fie unor poeți sau esteticieni dintre cei a căror concepție a fost dezbătută în spațiul nostru literar (Benedetto Croce, Henri Bremond și teza Poeziei pure, Paul Valéry, Paul Claudel, T. S. Eliot).

Participăm – și nu numai ca spectatori – la geneza unei poetici noi ce se constituie într-o disciplină teoretică riguroasă. Condiția strict verbală a poeziei și a literaturii în genere, statuată de poetica nouă, limitează cu folos, dar nu fără anumite pericole, domeniul explorărilor acestei discipline. De aceea, credem că studiul analitic al reflecțiilor, mai puțin riguroase desigur, dar nu mai puțin fecund-sugestive ale scriitorilor acestui secol nu poate fi lipsit de interes.

P.S. Unele din textele publicate în acest volum (cele închinate lui Ion Pillat, Al. Philippide, Pius Severin, Vasile Pârvan, Liviu Rusu, Radu Stanca, Dada) au apărut - integrate în studii mai ample sau, dimpotrivă, sub o formă mai sumară – în volumele: *Euphorion, Labirint, Introducere la opera lui Al. Philippide* și *Lupta cu absurdul.*

PARTEA ÎNTÂI

POETICA ROMÂNEASCĂ POSTSIMBOLISTĂ

„Am preferat sfaturile poeților"
(Rainer Maria Rilke)

I

POEȚI

TUDOR ARGHEZI

Fervorile lui Tudor Arghezi sunt matricea unor resentimente la fel de arzătoare ca și sentimentele ce le-au generat. Admirator al lui Baudelaire, el l-ar fi repudiat pe maestrul care pretindea poetului o conștiință critică. Aceasta nu pentru că lui însuși i-ar fi lipsit o asemenea conștiință, nici pentru că – meșteșugar neistovit în truda sa – ar fi socotit că inteligența iscoditoare și critică n-ar avea ce să caute în migala poetului. Dar, făptură spirituală eminamente proteică, rigorile univoce, legile rațiunii critice lipsite de echivoc – fie că-i erau impuse din afară, fie că și le impunea sieși – îi repugnau. Ceea ce e mai important – în ce privește raportul lui Arghezi cu Baudelaire – este că, față de latentul cartezianism al poetului francez și al descendenței sale care a impus liricii moderne programul unei arte poetice intelectualiste – cu toată răzvrătirea unora din urmași împotriva rațiunii –, poetul român opune reacția unui organicism sui-generis. Se poate vorbi despre o poetică a lui Tudor Arghezi, și aceasta nu numai sub forma unor direcții și perspective și poziții virtuale, manifeste în poezia sa, ci sub forma discursivă a unor reacții obiectivate în prozele din publicistica sa. Și, totuși, în toate acele texte pe care le putem aduna sub eticheta „Ars poetica"[1] descoperim mai puțin conceptualizarea unor experiențe, sau epura unui program poetic, cât o altă specie a poematizării decât

[1] Ele au fost adunate într-un mic volum antologic, selectate cu grijă și inteligent prefațate de Ilie Guțan (Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Editura Dacia, col. „Restituiri", 1974).

aceea din versurile sale. În loc ca ideile criticului (fie şi virtuale) să se impună poetului, viziunea acestuia din urmă marchează încercările de manifestare ale spiritului critic. Pe Arghezi nu-l ispitesc, ca şi pe Blaga, explicaţiile filosofice, nici speculaţiile năzuind spre unirea unor tărâmuri intelectual-spirituale diverse, ca şi pe Barbu, nici nu-l atrag spaţiile îndepărtate ale liricii precum pe veşnic curiosul explorator al poeticului, Ion Pillat. Cât despre o răsturnare din temelii a edificiului poeziei, în spiritul vreunei avangarde, nu întâlnim în scrierile lui Tudor Arghezi nici un gest de adeziune. Şi, totuşi, însăşi poezia argheziană ne oferă elemente ale unei poetici pe care o putem desena sub tripla ipostază a transfigurării, revelării şi întrupării. Tot versurile (mai curând decât reflecţiile) ne prezintă, ca în filigran, lineamentele unei poetici a fecundităţii şi, firește, (căci toate valorile îşi au contra-valorile lor în acest univers poetic), a sterilităţii. În sfârşit, publicistica poetului *Cuvintelor potrivite* abundă în notaţii diverse din care se poate extrage, prin cristalizare, concentratul unei ideaţii poetice. Dar nu trebuie să uităm, schiţând profilurile acestei poetici, că Arghezi poetul nu s-ar fi identificat, până în cele din urmă, cu nici unul din aceste profiluri. Proteu nu se lasă surprins într-o unică înfăţişare.

Să nu înţelegem prin proteismul poetului o metamorfoză continuă a sa. Urmărite în timp, expresiile din care deducem poetica lui Tudor Arghezi nu ne surprind printr-o evoluţie spectaculoasă. Dimpotrivă. Parcă dintru început anumite dominante sunt prezente, şi ele ne vor petrece până la epuizarea în timp a creaţiei poetului. Astfel, un articol fundamental pentru interpretarea artei poetice argheziene se întâmplă să fie cel intitulat *Vers şi poezie,* publicat în *Linia dreaptă* din 1904, deci la începuturile carierei sale literare. De aceea, îndeosebi pentru relevarea acelor motive esenţiale ale acestei poetici – precum transfigurarea, revelarea, fecunditatea etc. –, nu e nevoie de urmărirea unei filiere în timp a ideilor.

Printre textele-martor, poezia *Testament,* aşezată cu intenţie în capul volumului de început, *Cuvinte potrivite,* este cea mai semnificativă. Fără să constituie un manifest (ceea ce ar fi implicat o conceptualizare şi totodată o fixare, pe care organicismul, dar şi

proteismul poetului le făceau deopotrivă imposibile), *Testament* mărturiseşte despre obsesiile poeticii latente argheziene.

Nu este manifestarea unui simplu ataşament la tradiţie, a unui tradiţionalism programatic în versurile cu care începe această poezie. Nu e perseverarea într-o tradiţie, ci repetarea unui efort originar şi transfigurarea a ceea ce este identic, în imaginea străbunilor suind pe brânci „prin râpi şi gropi adânci", până la ivirea versurilor. Efortul, suferinţa perpetuându-se se transfigurează. Asemenea unei asceze în timp, a unui exerciţiu îndelung, acel suiş pregăteşte o transcendere. Poezia – în viziunea arghezian㠖 presupune deci „Sudoarea muncii sutelor de ani". Robia a dat rod; osemintele au germinat. Întunericul anistoric al unor permanenţe rurale, din umilinţa şi umilirea perpetuă a acelor *obscurorum vivorum* se *răzbună* prin rodul ieşit la lumină. E o repetiţie de ordin mitic în asceza şi mortificarea milenară a anonimilor umili, ca şi în asceza poetului muncilor verbului. Transfigurarea apare cel mai clar sub aspectul metamorfozei cuvântului. „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite...". Recunoaştem şi aici o continuitate, o rămânere chiar, nicidecum o voinţă de ruptură. Departe de a se lepăda de verbul umil, poetul se identifică cu vorbitorul naiv. Parturiţia obscură, greoaie, a cuvântului comun, popular (ascetic urcuş la lumină şi aici) se continuă cu geneza nu mai puţin ascetică a versului („Şi, frământate mii de săptămâni, / Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane"). Poetul refuză atât dizolvarea continuităţii (soluţiile modernist-avangardiste), cât şi sacralizarea lor (soluţiile tradiţionaliste). Cuvântul e acelaşi şi, totuşi, între „îndemnurile pentru vite" şi „cuvintele potrivite" ale poetului a intervenit o mutaţie esenţială, de tipul rodirii germenilor anteriori.

Pentru Arghezi, deci, transfigurarea estetică e o continuare şi o împlinire. Dar, pe lângă acest proces şi conjugat cu el, remarcăm altul, esenţial în această poetică: revelarea. Prin transparenţa mizeriei umane, a reziduurilor suferinţei acumulate, ca şi a răului multiplicat, apare, se revelează un har. Prin transfigurarea sensibilului se revelează spiritualul. Între cuvintele „tribului" (ca să folosim termenul lui Mallarmé) şi cele ale poetului, ruptura nu s-a consumat, deşi s-a săvârşit o transfigurare. Dar aceasta nu numai datorită faptului că

verbul poetic apare printr-o alcătuire conştientă o „potrivire". Nici criteriul formal al unei *dispositio* a cuvântului (cum spuneau vechii poeticieni şi retoricieni) nu explică saltul din cotidian în poetic. Pentru ca să dea rod, cuvântul originar a trebuit să primească o transparenţă totală şi să se „schimbe la faţă". Devenind transparent, s-a putut transfigura prin graţia poetică ce a coborât în el. Devenind transparent, a putut revela graţia care a coborât în el. Poetul este cel ce ia verbul (ca verb), îi conferă o totală transparenţă şi îl aduce în stare să reveleze graţia poetică. După transfigurare, cuvântul rămâne funciar acelaşi, fiind în acelaşi timp cu totul altul.

Transfigurarea nu se petrece doar în ordinea suferinţei, ci şi a răului (pascalian, având o sursă comună în mizeria condiţiei umane). Spre deosebire de cele mai multe doctrine asupra condiţiei poetului şi a poeziei, din ultimul secol, viziunea argheziană respinge o demonie a poeticului. Întreaga filieră ideatică – a maledicţiunii romantice, a demoniei poeşti sau baudelaireiene, a „poeţilor damnaţi", a „crepuscularilor" sau „decadenţilor", ca şi revolta avangardistă în care demonia ajunge la confiniile nihilismului – găseşte în Arghezi un adversar nedeclarat, dar cu atât mai tenace. A fi mai tare decât demonul, a converti răul, a transfigura oroarea constituie un alt aspect esenţial al acestei poetici, cu urmări pe planul viziunii, al motivelor imaginarului şi al tratării cuvântului. „Din bube, mucigaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi". Exegeza acestor versuri ar putea invoca o tendinţă a esteticii „decadent"-"crepusculare" spre estetizarea urâtului, spre valorificarea macabrului, a oribilului etc. A căuta răului o justificare chiar o exaltare estetică nu este însă obiectivul lui Arghezi. Transfigurarea poetică a „mucigaiurilor", „bubelor" şi „noroiului" nu idilizează răul, urâtul, nu transformă infernul în paradis. Ea este altceva, apoi, decât o *alchimie a verbului,* o distilare prin care datul verbal e distanţat de rosturile sale pragmatice şi purificat. Ca şi durerea „de vecii întregi", toate acele imagini ale entropiei cosmice şi umane devin, metaforic, un sol prielnic *rodului.*

Aproape întreg efortul speculativ al poetului, în acest domeniu, se concentrează în jurul întrebării (mai curând metafizice decât estetice): ce e Poezia ? La această întrebare, Arghezi se va strădui să răspundă,

mai rar cu aplicație, mai des prin expresii jaculatorii, de la începuturile și până la încheierea drumului său prin literatură. Amintim doar câteva texte în care poetul își pune această întrebare, în 1904, 1928, 1933 și, în sfârșit, 1966. Consecvență iscoditoare a unui duh neliniștit, ce nu consideră niciodată lucrurile încheiate, bine știute. De altfel, acest om al „vocației începutului absolut"[2] reia interogația esențială de la capăt pentru că, mai mult decât răspunsurile, întrebările îi erau necesare.

Tot el recunoaște însă că a căuta un lucru inefabil și subtil precum e natura poeziei înseamnă o „brutalizare". Pentru a evita o asemenea violentare a diafanului prin uneltele greoaie ale conceptului, și pentru că răspunsul îl interesa în fond prea puțin, e gata să declare: „Ce este arta ? Ce e poezia ? Artă și poezie: atât"[3]. Dar o asemenea rezolvare, prea simplă, implică și ea o brutalitate. Spiritul negativist al poetului, sau mai exact o anumită tendință de a lua lucrurile *în răspăr,* tipică lui Arghezi, îl îndeamnă să caute sensul poeziei în seria interminabilă a lucrurilor lipsite de poezie, dacă există asemenea lucruri, căci „în afară de literatură totul e poezie"[4]. Afirmație simptomatică a artistului care nutrește pentru artă afecte ambivalente. Arta e odios-iubită de Arghezi. Dintr-o asemenea pornire negatoare a celui mai intim cult, dărâmătorul zeilor adorați vrea să desprindă poezia din spațiul firesc ei, al literaturii, și să o atribuie vieții. „Poezia e însăși viața"[5]; ea poate fi găsită peste tot. Poezia este un fel de eter subtil care pătrunde pretutindeni și în toate, o esență a tuturor existentelor și a existențelor umane, chiar și a celor mai penibile. Nu numai gratuitul mai mult sau mai puțin aparent, nu numai stările patetice, ci cele triviale, cotidiene, banale conțin poezia. Ea e „în atelier, în uzină, în chinul omului de a realiza, în muncile, în invențiile lui...". O asemenea ontologizare a poeziei, o viziune a ei întrupată în stările naturale, urmărește o depsihologizare a ei. Poezia nu e doar *emoția poeziei,* ci este *ființă și*

---

[2] Formula, exprimând un adevăr profund, îi aparține lui Al. George (cf. *Marele Alpha* și textul *Marele prost* din *Semne și repere.* Cartea românească, București, 1971).

[3] Tudor Arghezi, *Poezia, Progresul social,* an. II, nr. 7, 20 iulie 1933.

[4] *Id. ibid.*

[5] *Id. ibid.*

existență. Tocmai pentru că, în viziunea organicistă a poetului, poezia este investită cu atributele existenței, ea i se pare – în ipostaza discursului poetic – realizată mai degrabă în lirica populară (mai organic legată de cele ale firii și ființei) decât în cea cultă. *Naivitatea* esențială a poeziei („Poezia are în sâmburele ei o divină naivitate...") se recunoaște în făpturile inocente pe care le in-formează. Din asemenea determinări ale poeziei era firesc ca Arghezi să extragă o învățătură pe care o închipuie ca pe un crez naturist, pseudo-religios. El cunoștea (cum vom vedea) teza abatelui Bremond, dar nu o adoptă. De aceea, în articolul *Poezia*, din 1933, răspunsul la întrebarea „Ce e poezia ?" îl dă într-o declarație doar aparent teistă, de fapt exprimând un panteism naturist și funciar estetic. Într-adevăr, poezia e pentru el: „O stare religioasă a sufletului nostru; sentimentul care indiferent de credință și indiferent dacă crezi sau nu crezi și pe deasupra dogmelor și mărginirilor și variațiilor de credință, afirmă blând și primește dulce prezența lui Dumnezeu în frumusețile suave ale existenței. Natura, lumea, omul, viața sunt niște poeme care comunică între ele, fără sfârșit, împrumutându-și taina din lumină și melancoliile obscure. Între Poezie și Dumnezeu este o legătură ca între formă și culoare."[6] Cu alte cuvinte, sunt entități congenere, ceea ce nu presupune nici divinizarea poeziei, nici investirea ei cu atribute religioase particulare. Mai explicit este poetul, pe linia panteismului estetizant, în afirmația pe care o face în același articol, cu privire la esența poeticului: „Poezia are în sâmburele ei o divină naivitate, care se întâlnește în floare, în pasăre, în bucurie, în entuziasm"[7]. Așadar, legătura cu divinul este de ordinul unei divine inocențe, a unei purități originare, naturale. Un rousseauism tardiv, s-ar putea spune, sau o concepție, preromantică din sfera ideatică reprezentată de Bernardin de Saint-Pierre a prezidat la formularea unei atari expresii cu privire la poezie. Găsim însă o legătură directă între viziunea asupra poeticului ca rod și atribuirea unei naivități esențiale acestui fruct. Să nu uităm că, în textul din 1933, poezia se identifica cu viața, și ceea ce urmărea Arghezi era probarea

[6] *Id. ibid.*

[7] *Id. ibid.*

unei *organicităţi* a poeticului. Spre deosebire de rousseauismul adversar al ştiinţelor şi artelor, poetul nostru nu le repudiază atunci când socoteşte că ele „întăresc, rafinându-l, sentimentul poeziei". Poezia e „pretutindeni" – va spune el printr-o extensiune fără limite a spaţiului liricii şi mereu în spiritul unui panteism poetic. Căci, asemenea unei divinităţi ce se bucură de darul ubicuităţii, poezia se află peste tot şi în toate, ca un fel de suflet străvechi şi pur al tuturor existentelor.

Folosindu-se în determinarea poeticului nu de definiţii pedant-conceptuale, ci de metafore şi alte figuri, Arghezi preferă să le extragă pe acestea din registrul imaginilor firii. Fructe sau roade, sau „fluturi". Alteori mai apare un „grăunte de ceaţă", o „licărire". Şi nu o dată, revine ideea inocenţei în raportarea poeziei la copilărie. Am putea spune că o obsesie a vârstei infantile care-l petrece pe poet în toată creaţia sa lirică este, pentru el, un fel de a ţine deschisă legătura cu sursa originară a poeticului. „Poezia e copilul care rămâne în sufletul adolescentului, al omului matur şi al bătrânilor, peste durere, dezamăgire şi suferinţă."

În ultimele zile ale vieţii sale, Arghezi revine asupra aceleiaşi întrebări – ce e poezia ? – şi, deşi, ca întotdeauna, aduce în răspunsul său o fărâmă de noutate, perseverenţa în unele constante ale viziunii este şi de astă dată evidentă. Poetul contestă şi acum reducerea poeziei la un simplu fapt literar şi preferă să vadă poezia germinând în solul mai larg al vieţii cotidiene. Ideea esenţială este aceea a unei generaţii spontanee a poeticului. Poezia populară e o dovadă. „Dacă ne aruncăm ochii în folclor, vedem ivindu-se poezia de la sine. Plugarul are poezia în viaţa trăită cât şi imaginară."[9] Scrisul este mai degrabă o piedică decât un adjuvant al poeziei. Pentru Arghezi, poetul adevărat e neştiutorul de carte. Litera şi cartea sunt faze târzii într-o evoluţie nu întotdeauna fericită. Viaţa întru poezie e indiferentă la hârtie şi tipar. Ca şi o temă cu variaţiuni, ideea identităţii profunde a poeziei cu viaţa imediată revine pentru a surprinde ipostazele poeticului într-o

[8] *Id. ibid.*

[9] Tudor Arghezi, *Ce e poezia ?*, *Argeş*, nr. 6, noiembrie 1966.

emanație a lucrurilor și făpturilor, ca și în *proiecțiile existenței* – în dorință, așteptare, speranță. Poetul precizează – nu fără o încântătoare stângăcie în mânuirea conceptelor abstracte, unită cu o rafinată abilitate în indicarea unor echivalențe concrete – că poezia „nu e ceva brut, ca o pădure sau o câmpie, dar ceva care emană din ele ca și din munca zilei de azi, de ieri și de totdeauna și din tot sufletul nostru". Desigur, ea e o necesitate a sufletului, e însuși sufletul, sau măcar „umbra vieții trăite"[10].

Pentru o delimitare mai literară a poeticului, trebuie să recurgem la textele în care Arghezi compară poezia cu proza. Încă în textul *Vers și poezie,* din 1904, el arunca anatema asupra povestirii în versuri. Narațiunea îi stă poeziei „ponciș". Cel care mai târziu, în *Flori de mucigai* și în alte cicluri, va dovedi o supremă artă în manevrarea epică a liricului, este încă un adversar înverșunat al oricărei hibridizări a poeticului cu altoiul prozaic. De fapt, în textul amintit, proza (romanul, nuvela) este denunțată disprețuitor drept „vers conrupt". În același articol, se spune că ceea ce poate versul, niciodată nu va putea proza, și că unele specii care utilizează într-o măsură sau alta anecdoticul sunt de excomunicat din sfera poeticului. Epigrama „spurcă" poezia; fabula e un gen părăsit după La Fontaine; versul nu se potrivește în nici un fel epicului, anecdotei. La fel tragedia și orice „copie de pe natură" sunt „altceva" decât poezia. Desigur, proza își are și ea virtuțile ei (cu toate că e un „vers conrupt" !). Ea e „mai umană decât poezia care, ca orice divinitate, iubește forma de gheață a laturilor corecte"[11]. Formulă interesantă, revelatoare pentru cultul arghezian al poeziei ca pasiune a *potrivirii* desăvârșite. Un poet poate scrie mai multă proză decât versuri într-o viață (poetul din 1904 își prevedea destinul când făcea o asemenea constatare), dar aceasta numai pentru că fraza e mai „comodă" decât versul, nu pretinde ca și acesta un meșteșug al cuvântului, da și al tăcerii („degajare, rarefiere"). Arghezi își motivează preferința pentru nu vers dând un argument care ține de structura însăși a poeziei ca rod concentrat. Poezia e superioară prozei pentru faptul că

[10] *Id. ibid.*

[11] Tudor Arghezi, *Vers și poezie. Linia dreaptă,* an. I, nr. 2 și 3, 1-15 mai 1904.

are o mai mare densitate, o mai mare putere de definire. O reacție similară la dilatările prozei avea Paul Valéry, și întrucâtva asemănătoare va manifesta André Breton. Poetului nostru poezia i se pare – prin natură – mai artistică. Un vers poate avea un conținut artistic mai mare decât zece perioade ale unei proze pletorice. Apologia poeziei, în poetica lui Arghezi, se referă întotdeauna la laconismul (posibil) al poeziei, la capacitatea de a închide universul într-un spațiu restrâns, lumea într-un bob, într-o fărâmă. „Poezia sintetizată-n versuri nu știu prin ce misterioasă amalgamare te îndrumă spre un fel de zenit pe care-l simți adevărat."[12] Mult mai târziu, într-unul din articolele înaltei maturități, poetul va recunoaște că, de multe ori, într-o pagină de prozator e mai multă poezie decât în cincizeci de poeme.[13] Dar pentru a face această constatare va trebui ca el însuși să încerce dificila artă a prozei și să observe că versul – înfrățit îndeobște cu poezia – nu-i garantează acesteia poeticitatea.

Reținem, însă, caracteristica pe care Arghezi i-o conferă poeziei în opoziție cu proza: concentrarea ei esențială. Poezia, spune el o dată, e „literatură concentrată". Structurile poetice sunt cristaline, „de gheață"; poetul le formulează în linii exacte. Toate aceste determinări se asociază definirii poeziei ca viață. Viziunea organicistă se conjugă cu una geometrică. Poezia nu rezidă doar în emanații și proiecții, ci în condensarea acestora în precipitate cristaline. S-ar părea uneori că doar prima merită – după Arghezi – numele de poezie; a doua e versul.

„Versul e cristalizarea geometrică a Poeziei." Această definiție, pe care o găsim în articolul *Vers și poezie*, e simptomatică pentru rigoarea unită cu flexibilitate a prozodiei argheziene. Pentru baza teoretică a acestei prozodii, articolul amintit este textul capital. Înainte de a-l analiza, trebuie să remarcăm că exegeții nu l-au interpretat întotdeauna în spiritul său. E adevărat că litera expresiilor este pe alocuri confuză și că nu rare sunt formulările contradictorii. Dar nu găsim în *Vers și poezie* o „profesiune de credință parnasiană"[14], nici una a „estetismului

---

[12] *Id. ibid.*

[13] Tudor Arghezi, *O vorbă, Caiet de poezie*, mai, 1946.

[14] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E. P. L., București, 1966, p. 225.

intransigent"[15]. Într-un text sinuos, cu o argumentație polemică, răspunzând afirmațiilor făcute e G. Panu, în *Epigonii* din Iași, dar urmărind, cu o logică pasională mai curând decât cu acea rațională, firul propriilor sale adeziuni, Arghezi nu pledează pentru doctrina vreunei școli, a vreunui curent existent. Ceea ce e de remarcat în acest articol este stringența cu care tânărul poet, încă foarte ezitant în creația sa lirică, își formulează, dacă nu o artă poetică, cel puțin un proiect poetic adecvat unei creații de mare anvergură.

Proiectul se întemeiază pe o disociere fundamentală între *poezie* și *versificație*. Disjungere pe care o înțelegem prin prisma celor spuse cu privire la identificarea argheziană a poeziei cu viața. Pe când poezia este descoperită de autorul articolului „în individ", versul îi apare „pe hârtie". Din nou remarcăm separarea poeziei de literatură, de artificiul verbal și mai ales al scriiturii. Înainte de a fi „măsurată cu unitatea vorbă", poezia exista sub forma unui „zeu indecis", sau ca o „vapoare" ce se insinuează printre gânduri, afecte, ca o emanație ori o atmosferă învăluitoare. În nici un caz o asemenea vagă determinare a poeticului nu poate conveni unui „parnasianism" prezumat. Ceea ce e mai important, însă, această definire prin indefinit se unește cu o severă preciziune în ce privește circumscrierea versului. Stările vagi, evanescente, „zeul indecis", se cere surprins în forme bine măsurate.

Afirmația lui G. Panu care stârnește vehementa împotrivire a lui Arghezi se referă la poezia ce nu are nevoie de un „calâp special, de cuvinte măsurate și rimate la capăt". Autorul articolelor din *Epigonii* făcea, pe urmele lui J. M. Guyau, o pledoarie pentru eliberarea versului de rigorile prozodice. Versului modern i se prevede un sfârșit apropiat (așa cum l-a avut și versul antic). Versul – după G. Panu[16] – e o formă factice; rima e și ea un artificiu absurd; emoția produsă de ritm e superficială. Rima îl face pe poet nesincer căci îi impune anumite vocabule, îi dictează idei. În genere, versul, cu ritmul și rima lui, cu figurile sale – metaforă, imagini etc. – este o „școală detestabilă a

[15] Al. George, *Marele Alpha*, Cartea Românească, București, 1970, p. 60.

[16] Cf. G. G. Panu, *Apărătorii versului*, *Vers și poezie*, *Viitorul versului*, în Ziua, nr. 18, 22, 29, 1896.

gândirii". Procedeele mecanice tind să se substituie gândirii şi simţirii. Versificaţia a pierdut, ca atare, terenul, iar proza invadează domeniile poeziei. Se aduc, în articolele lui G. Panu, argumente în apărarea versificaţiei. O adevărată palinodie răsună (tot sub înrâurirea lui J. M. Guyau). Contraargumentele lui Panu (versul nu e chiar atât de artificial, avându-şi originea în natura omului; rima dă unitate versului; emoţia sufletească produce în mod natural ritmul; retragerea poeziei de pe diverse planuri e firească etc.) au un rost didactic. Se demonstrează astfel necesitatea separării conceptelor de *poezie* şi *versificaţie,* ca să nu se mai înţeleagă prin poezie doar forma ritmată, melancolică, rimată, a versului. Poezia e eternă, versul e pieritor. Şi aici introduce G. Panu acea frază referitoare la lipsa necesităţii unui „calâp special", al versului, pentru ca poezia să fiinţeze.

Pare paradoxal ca acelaşi poet pentru care poezia are cea mai eterată, mai incertă dintre substanţe, să ia apărarea „poeziei corsetate". Dar în centrul poeticii argheziene se află un cult – singura credinţă fermă a poetului – un cult al cuvântului. Vom reveni asupra apologiei verbului pe care o intonează în texte poematice, pline de fervoare, ca şi în altele mai „tehnice". În *Vers şi poezie,* cu o intuiţie remarcabilă, Arghezi observă *măsura* înscrisă chiar în cuvânt. Dovadă că versificarea nu e o pură convenţie exterioară ordinei verbale. Pe urmele lui Vico sau ale preromanticilor, el ar fi putut susţine teza limbajului-poezie. Mai modern, se mulţumeşte să remarce (cu exemple) că verbul însuşi este o măsură – fiind turnat adeseori în „calâpul special senzaţiei ce-l provoacă"[17]. Dar cazul onomatopeilor şi al altor formaţiuni similare este de excepţie. Când limbajul nu poate să reproducă direct senzaţia, se ajută cu versificaţia. „Senzaţia loveşte cuvântul, iar el deschide versul."[18] Idee ingenioasă, chiar dacă mecanismul propus nu este întru totul corect.

„Poezia corsetată",– ritmată, rimată, versificată – prinsă în „convenţional", cristalizată geometric, comprimată mai ales, stârneşte, stoarce senzaţii, amintiri, emoţii. Corsetul are un rol de „impulsiune".

---

[17] Tudor Arghezi, *Vers şi Poezie.*

[18] *Id. ibid.*

Nu altfel cugeta Claudel ori Valéry, cu privire la obstacolele necesare în economia lăuntrică a poeziei. Fără să-şi facă iluzii, – atât în ce priveşte subtilitatea aburului poetic, cât şi în privinţa corsetului versificaţiei – Arghezi recunoaşte că o mare cantitate de versuri nu conţin poezie. Poezia e insesizabilă prin mijloace şi instrumente brutale. Ea pluteşte (ca în reveria proustiană) spre trecut, spre necunoscut fiind însă stimulată de ceva real şi cunoscut. „O ai şi în tine şi-n afară de tine, ca dragostea; un moment, o perspectivă de idee sau de natură, te pune în comunicare cu tot ce ai simţit într-unul asemuitor. „Poezia ca artă a evocării, ca surprindere a evanescenţelor, ea însăşi emanaţie a lucrurilor şi supremă evanescenţă, artă a exprimării unor stări lirice fără intermediul ideii. Nu aparţin toate aceste caracteristici unei poetici simboliste ? Întâlnim chiar cuvântul-cheie în acest text: „Năzuinţele, prieteniile, opinii părăsite sau recente, cunoştinţele – decid boaba de rouă să lăcrimeze, şi ea în chipu-i simbolic e poezia."[19] Dar nici asemenea indicii, după cum nici apărarea simboliştilor de unele atacuri triviale nu înseamnă o adeziune la simbolism. Arghezi ironizează (nu fără aluzii chiar la maestrul său Macedonski) copiile bucureştene ale esteticii pariziene. Concepţia „simbolică" i se pare veche cât gândirea umană.

În schimb, ceea ce s-a considerat a fi dovada unui parnasianism formal, declaraţiile privind capacitatea particulară a versului de „definire scurtă", „liniile exacte", „limba matematică a versului", „cristalizarea geometrică" reprezintă năzuinţa spre ordinea formală desăvârşită a unui meşteşugar. Auzim, în *Vers şi poezie*, îndeosebi apologia meşteşugului, a uceniciei serioase, răbdătoare. Legislaţia, corsetul provoacă virtuţile meseriaşului asemenea legilor severe ale materiei.

Sunt nenumărate, în articolele lui Arghezi, îndemnurile la laboriozitate în munca poetică. Un complex de virtuţi etice susţin talentul artistic şi-l ajută să se realizeze. „Meşteşugarul artei" este imaginea exemplară a poetului. Nu acrobatul vulgar, saltimbancul supus doctrinelor învăţate pe dinafară, ci cel care e în stare de cea mai

[19] *Id. ibid.*

dificilă încercare a poetului – aceea de a îngheța o „idee inalterabilă" într-o „formă aproape invariabilă" – este vrednic de acest nume. Verbul va rămâne veșnic, pentru un asemenea poet, „o înaltă ținută literară".

Găsim, într-adevăr, în aceste fraze ale articolului din 1904, o profesiune de credință, deși nu o declarație de fidelitate la vreun curent ori școală poetică. Dacă am căuta punctul nodal al relației dintre vers și poezie, l-am găsi, din nou, într-o imagine, aceea a legăturii dintre fier și foc. Or, comparația aceasta pe care o face Arghezi poate fi asociată cu o altă comparație poetică din *testament*. „Slova de foc și slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită, / Ca fierul cald îmbrățișat în clește." Înțelegem, din această apropiere a textului poetic și a articolului programatic, cu toată încărcătura lor deloc ideatică, mai degrabă mitic-simbolică, în ce sens nexul esențial al poeticii argheziene este cel dintre har și meșteșug, dintre poezie și vers, dintre „slova de foc" a inspirației, a spiritului care coboară (asemenea limbilor de foc), care incinerează umanul, îl divinizează mitic, îl ek-staziază, și, pe de altă parte, „slova făurită", a cuvântului preauman, exercițiul îndelungat, efortul susținut, meșteșugul verbului de toate zilele. Întreaga poetică a lui Tudor Arghezi este dominată de această dualitate a poeticului. Categoriile care alcătuiesc constante ale acestei arte poetice sunt magnetizate, am putea spune, de acești doi poli. Am putea să-i interpretăm – după unele declarații – și ca un cuplu al artei sau poeziei sacre, și al artei, respectiv poeziei profane. Am văzut că nu o dată poetul face aluzii la o unitate în arta poetică a sacrului (greu suportabil mâinii umane precum „fierul cald") și a profanului (a „cleștelui" făurit de om care-l ține). *Eul cu două ipostaze* al poetului care *primește* poezia ca un dar, și o *face*, ca sub o condamnare la munci, iată dubla față a poeticului raportată la existența creatorului.

Nici o legătură (îndeosebi în *Vers și poezie*) între viziunea argheziană și tezele abatelui Henri Bremond asupra „poeziei pure" și a analogiei între poezie și rugăciune. În varianta ultimă a textului amintit, revizuită de Arghezi, el a renunțat la epitetul „pură" pe care-l adăugase, în forma originală a articolului său, cuvântului „poezie", tocmai pentru a evita asocierea cu formula bremondiană. Articolul din *Linia dreaptă* a apărut în 1904, iar alocuțiunea despre *Poezia pură* a fost ținută în

1925. Sensul expresiei este, apoi, cu totul altul la cei doi. Pentru Arghezi, ea nu slujeşte decât în afirmarea legăturii indisolubile dintre vers şi poezie. „Câtă vreme vor exista forţe poetice, versul va fi menţinut; dacă se vor pierde, înseamnă că poezia pură s-a pierdut..." „A dezagrega versul înseamnă deci a dizolva poezia. Dacă înţelegem prin poezie „limba interioară a sensurilor şi a cuvintelor"[20], un cântec scris pe întuneric, va trebui să acordăm cuvântului în materialitatea sa o valoare egală cu acele sensuri. De aici importanţa meşteşugului în formarea cuvintelor.

Dar care este locul şi rolul cuvântului în poetica aceasta ? Am întâlnit cuvântul-măsură a lucrurilor. Idee pe care Vladimir Streinu o consideră poate pe bună dreptate, reluată după teoria lui Mallarmé a „remunerării limbii" prin versul considerat ca un „cuvânt nou"[21]. Cuvintele au, în perspectivă argheziană, o „supervaloare" a lor în poezie. Deşi meritul literaturii autentic artistice se vădeşte în ambianţa tăcerii, cuvântul rămâne „miracolul suprem" al poeziei şi, în genere, al existenţei umane. Arghezi îi recunoaşte valoarea estetică intrinsecă: verbul e un „material frumos şi plastic". El preţuieşte, desigur, cuvântul dur, asemenea sculptorului care preferă marmora lutului. Limba i se pare – chiar şi oarecum *in articulo mortis* – drept un mister. „Cheia lui nu o are nimeni."[22] Un mister incitant şi pentru manevrarea (dacă nu şi pentru dezlegarea) căruia o existenţă nu i se pare deajuns. Poetul este şi trebuie să fie mai presus de orice un artist, sau un tehnician al cuvântului. Meşteşugul poetului îi este sugerat de acela al olăritului. „Ne place scrisul pentru că ne place şi olăria..." Considerăm o asemenea mărturisire o profesiune de credinţă mai valoroasă decât oricare alta.

Unul dintre acele texte în care Arghezi-publicistul se ridică la una din înaltele trepte atinse de Arghezi-poetul este *Scrisoare cu tibişirul.* Un elogiu al cuvântului, văzut din acelaşi neam cu apele, vegetalele şi minereul (deci şi cu poezia care e „pretutindeni"). El e miraculos nu

---

[20] Tudor Arghezi, *Literatură în spectacol, Lumea,* an. I, nr. 5, 30 noiembrie 1924.

[21] Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 226.

[22] Cf. textul *Scris şi nescris, Argeş,* nr. 1, ianuarie 1967.

numai pentru că obârşia i se pierde în tenebre, ci pentru că „permite evocarea şi punerea în funcţiune a tuturor puterilor închipuite şi sacre"[23]. Firește, Arghezi recurge aici la ideea unei magii a verbului trimiţând, prin analogie, la vechile magii ce se realizau prin cuvânt. Verbul este, pentru el, putere. A numi e un act, înseamnă a face. Scriitorul construieşte cuvinte, „catapitesme de cuvinte, de turle şi de sarcofagii de cuvinte".

Cu totul altul, mult mai puţin grav, este tonul, într-un alt text-laudă a cuvântului, în *Ars Poetica. Scrisori unei fetiţe*. Însăşi ironia conţinută în titlu indică umoarea dominantă a acestei poetici *in nuce*. Experienţa personală este din nou invocată. Dar „meşteşugul blestemat şi fericit al cuvintelor" – din *Scrisoare cu tibişirul* – apare aici drept un joc şi încă „ridicol". A reînnoi cuvintele, a le căuta pe cele „săritoare", a face resorturi pentru cuvinte, a răscoli cuvinte cu „cuvinte potrivite", iată jocul pe care l-a jucat cu convingere şi gravitate poetul. Desigur, aici nu ne interesează această confesiune în raporturile sale cu creaţia lirică a poetului, ci ca o concepţie a sa supra cuvântului-joc ca auxiliar al poeziei. De asemenea, intenţia mărturisită a lui Arghezi de a împrumuta cuvintelor însuşiri materiale (cuvinte mirositoare, pipăibile etc.), cu tot umorul subiacent, reprezintă un nisus al poetului, ca şi o intenţie posibilă (şi realizabilă) înscrisă în poetica sa. Scoţând la iveală „însuşirile materiale" ale cuvintelor, poezia procedează la o agresiune împotriva senzaţiilor (dar şi a afectelor) somnolente. Spre deosebire de avangardiştii care demolau edificiul cuvintelor, Arghezi pretinde o poezie ca un cosmos verbal, bine orânduit dar, în acelaşi timp, ca o zidire verbală şi chiar ca o aventură în verb. Atunci când atacă poeţii contemporani o face – fie că sunt tradiţionalişti ori modernişti – în numele cuvântului care e rănit în scrierile lor. Cuvântul este întotdeauna piatra de încercare; tratarea lui într-o operă poetică îi conferă acestuia preţul. Valoarea cuvântului derivă din contactul său cu viaţa. Rămânând „nedezlipit de viaţă şi pecetluit", cuvântul participă, se nutreşte din sursele existenţei. Vigoarea vitală pe care poeţii o extrag

[23] Tudor Arghezi, *Scrisoare cu tibişirul*, *Lumea*, an. 1, nr. 8, decembrie 1924.

din pământ ori din cer trece prin acest analogon al tuturor celor ce sunt: cuvântul.

Deşi este mai mult decât un simplu instrument, cuvântul se cere tratat ca atare, iar poetul trebuie să-şi *creeze* de fiecare dată instrumentul, deci cuvântul său. Singura Ars poetica pe care o recunoaşte explicit Arghezi este aceea care învaţă „meşteşugul imaginilor complexe"[24]. În legătură cu acest „meşteşug", reflecţiile poetului sunt numeroase, desenând o cartă sumară a poetului-meşter. În sine, meşteşugul scriitorului nu este altceva decât un gen de expresie propriu. Pentru a-l obţine se cere muncă, ucenicie serioasă, răbdare. Ca în vechile ateliere, mesteşugul se deprinde ascultându-i pe meşterii mai vârstnici. Orice gen de activitate având o tehnică şi o morală impune învăţarea după modele exemplare. Scriitorul trebuie să-şi găsească „mişcările semănătorului şi îndoirea piezişe, la cel mai potrivit unghi a faurului, proprie lui, pentru a căpăta cel mai bun randament şi convingeri"[25]. Desigur, arta nu este doar deprindere. Ea este, înainte de toate, o virtute înnăscută, o vigoare vitală ce provine din elementele firii, prin care artistul comunică cu universul din el şi din afara lui. Fără să se contrazică, ci numai căutând formula cea mai acută, deci excesivă, Arghezi declară, când că arta nu e meserie, când că este meşteşug. Nu e meserie în rădăcinile sale „înnăscute", în ireductibilitatea sa la vulgarele deprinderi ale amatorismului. Este meserie în deprinderea lentă a scrisului închegat şi conform unei geometrii în spaţiu. Arta nu e meserie, şi „nu slujeşte în principiu decât sieşi" – citim în *Vers şi poezie* – şi rolul ei nu este de a produce efecte convingătoare, cum susţinea G. Panu, ceea ce nu înseamnă că e închisă în sine. În acelaşi text, poezia e asemănată cu rugăciunea, în sensul că e scrisă de unul pentru a deveni publică („e individuală, dar pentru acest motiv e generală").

Deşi se fereşte să primească ori să dea reţete, deşi nimic nu stârneşte umoarea sa acidă ca pretenţiile scriitorilor de a impune norme economice, sfaturile pe care le dă Arghezi, îndeosebi începătorilor, în

---

[24] Tudor Arghezi, *Răscrucea*, *Adevărul*, an. 16, nr. 16.816, 19 martie, 1947.

[25] Tudor Arghezi, *Epistolă*, *Bilete de papagal*, nr. 224, 26 octombrie, 1928.

Bilete de papagal, constituie un cod minuscul al eticii muncii poetice. A fugi de teroare şi autorăsfăţ, a uita toate cele învăţate, toate credinţele preconcepute, a se lepăda de sine chiar, şi a începe de oriunde lucrul (pentru că lumea însăşi începe de oriunde), într-o sinceritate totală faţă de sine, fără a-i beatifica pe scriitorii aleşi ca model, cu entuziasm dar nu cu adulare pentru operele valoroase, iată câteva din sfaturile pe întuneric pe care le dă poetul ucenicilor întru poezie.

Meşteşug „inefabil" şi „mincinos", dar singur cu adevărat concret într-o existenţă bizar-incertă, arta poetului, misterul acestui *a scrie* l-a preocupat o viaţă întreagă pe Arghezi. A scrie poate să însemne a construi, a organiza, a zugrăvi, a povesti, dar nu se reduce la nici una din aceste semnificaţii ale sale. „A scri nu e nici măcar adevăr şi sinceritate. A scri e pur şi simplu a scri cu motivele particulare meşteşugului."[26] În crisparea pe care i-o dă obligaţia de a defini, poetul recurge adesea, exasperat, la formule tautologice, tipice unei reduceri a complexităţii la conceptul cel mai simplu, ca printr-o tăiere brutală a nodului gordian. Poezia e poezie, a scrie înseamnă a scrie. Mult mai *aplicat* meşteşugului său decât speculaţiei în jurul acestui meşteşug, el converteşte formula abstractă în sfat practic. Deşi nu respinge explicaţiile misterului printr-un mister şi mai adânc (de pildă interpretarea scrisului ca un har), preferă totuşi să indice corelativele concret-obiective ale tainei (scrisul este, mai degrabă decât har, o încordare încăpăţânată a voinţei).

Sunt prea puţine în textele lui Arghezi reflecţiile privind poezia modernă şi statutul ei. Poetul este un *homo per se*, şi ştim că adeziunile la şcoli şi dogme îi repugnă. În luptă cu spiritele dogmatice, el susţine o polivalenţă necesară a poeziei şi a stilului. Ripostând o dată la declaraţiile lui Nicolae Iorga care osândea poezia „nouă", el dă – parabolic – exemplul „Mamei Safta" care cultivă în grădina ei, cu egală plăcere, şi hrănindu-le din acelaşi gunoi, zece feluri de flori deosebite între ele. Dar „poezia nouă" este departe de a-şi atrage toate sufragiile sale. Nu e, de altfel, mai nimic – după el – în această poezie ce să nu fi

[26] Tudor Arghezi, *Despre câteva lucruri ştiute, Adevărul literar şi artistic*, an. X, seria a II-a, nr. 583, 7 febr. 1932.

fost profesat în „poezia veche". Noul a fost determinat de „învechirea clişeelor anterioare". Dar clişeele vechi sunt înlocuite prin altele noi, condamnate de la început la o învechire similară. Când constructiviştii din jurul revistei *Integral* îi consacră un număr omagial al publicaţiei lor, Arghezi le răspunde prin câteva fraze, a căror amabilitate manifestă mai degrabă decât ascunde ironia faţă de avangarda fals-înnoitoare. Romantica nouă, „industrială" nu-l încântă, de aceea o tratează cu apa tare a sarcasmului. În realism vede „inspiraţia", în roman un simplu gen de scris „lăbărţat". Nici esteticile, nici speciile „clasice" nu-l mai atrag. Toate i se par convenţionale, osificate, moarte. Ca şi sonetul, orice încercare de „versistrofare" i se pare că reprezintă o „mucegăire" a artei poetice.

Meditaţia argheziană asupra poeticului devine cu adevărat dramatică atunci când se confruntă cu o problematică existenţială, cu sfera condiţiei poetului. Eternul debutant se consideră pe sine un fel de Sisif care ia de fiecare dată muntele pieptiş. Poezia este un dar şi o condamnare, totodată, pentru poet. De aici ambiguităţile sale, echivocurile situaţiei sale. „Scriu de treizeci de ani dar debutez în fiecare zi: ca prima dată, când am acoperit un ochi de hârtie cu slove."[27] Declaraţia aceasta se repetă nu o dată în lunga carieră a poetului. Căci conştiinţa argheziană este o conştiinţă aurorală. Ea se vede pe sine începând iarăşi şi iarăşi munca poetică. Creaţia este un început absolut, de lume şi de sine. Poetul trebuie să născocească, cu fiecare poezie, motive, cuvinte, instrumente, genul scrisului său, o lume întreagă. Analogia cu creaţia *ex nihilo* se impune, deşi nimic în activitatea omului nu constituie un început absolut, iar orgoliul creaţiei *din nimic* este un hybris condamnabil. Mereu îndoit, mereu temător dar şi îndrăzneţ, în acelaşi timp, poetul în viziunea lui Arghezi uneşte paradoxal aceste extreme: umilinţa absolută şi temeritatea totală. „Doctrina artistului nu poate fi *în sine* decât totală umilinţă"[28], şi aceasta pentru că altul, din umbră, îi călăuzeşte mâna. O foame de a

[27] Tudor Arghezi, *Rugăciunea lui Coco. Bilete de papagal*, nr. 116, vineri, 22 iunie 1928.

[28] Tudor Arghezi, *Literatura în spectacol. Lumea*, an. I, nr. 5, 30 noiembrie 1924.

scrie îl mână. O nesiguranță îl face să șteargă necontenit cuvântul scris și să încerce altul. Este tulburătoare confesiunea privind canonul scrisului, în textul *Talentul meu*. Desigur, e vorba de o confesiune prea intimă (singura de altfel pe care și-o permite poetul: mărturisirea slăbiciunilor sale). Dar ea se vrea, în același timp, un îndemn altor poeți spre smerenie. Cele trei virtuți teologale pe care, într-un articol scris în amurgul vieții, le propunea ucenicilor întru scris sunt: modestia până la sacrificiu, exigența minuțioasă și dragostea limbii moștenite"[29]. Etosul subiacent (necodificat în precepte) al condiției poetului este acela al efortului susținut, dincolo de toate slăbiciunile firii, de orice restriște a istoriei. Etos al muncii meșteșugărești, al virilității dârze, al datoriei împlinite. Poetica argheziană își are temeiurile în această triplă virtute. Ea este – în ce privește esența poeziei și a condiției poetului – o poetică a rodului.

O anume atitudine, de sorginte romantică, aceea a complacerii în propriile trăiri, îi este profund antipatică lui Arghezi. A te iubi pe tine însuți, ce sursă de ispite moi ! Sursă a unei poezii a langorilor, adevărată *antipoesis* pentru conștiința la pândă a fostului monah. „*Le moi est haïssable*" – proclama cu severitate jansenistă Pascal. Și jansenismul răsăritean al lui Arghezi, întrezărind corupția firii în mărturia amorului propriu denunță cu nu mai puțină asprime complezențele odiosului eu. Principala slăbiciune a acestui eu este, pentru el, aceea a exhibiționismului. Or, poetul este înclinat prin vocație să caute voluptățile exhibării de sine. Dintotdeauna, dar mai cu seamă din epoca romantică a descătușărilor de multele rigori, nu numai estetice, el s-a complăcut în proiectarea sinelui, în solemnizarea propriei existențe. Nimic mai odios pentru un om care, chiar dacă s-a desprins de anumite vechi rânduieli spirituale, persistă în intenția mortificatoare a unei lepădări de sine. Una din cele mai comune ispite ale poetului este aceea de a se proiecta printr-o optică idealizatoare în viitor sau în trecut. Mecanismul tentației pe care un Isichie Sinaitul îl prezenta în termenii teologiei ascetice drept „momeala nălucirilor diavolului", Arghezi îl închipuie sub o formă metaforic-științifică,

---

[29] Cf. Tudor Arghezi, *Un semn bun*, *Argeș*, nr. 3, august 1966.

drept un fel de magnetizare a memoriei: „Eşti atras de câte o împrejurare consumată ca un ac purtat pe un geam de magnetul plimbat pe dedesubt, şi cine a durat o bucată de timp are tendinţa să solemnizeze mărunţişurile existenţei şi să le prefacă în evenimente."[30] Toate acestea nu sunt decât deşarte închipuiri, *phantasiai*, de care ascetul cată a se lepăda, pe care poetul trebuie să le repudieze, căci „nici o amintire nu plăteşte cerneala cheltuită pentru a i se acorda relief"[31]. Căutarea timpului pierdut e o întreprindere vană. Nu este posibilă nici o întoarcere. Orice paradis e un paradis pierdut. Verdictul Eclesiastului condamnă orice încercare de a regăsi ceea ce a fost condamnat la pierzanie. Faptele omului se surpă în neant, şi a le evoca „este deşertăciune şi vânare de vânt". Ceva din tonul biblic dezabuzat poate fi surprins în refuzul arghezian al rememorării: „Poate să intereseze faptul brut petrecut şi ridicat din mormântul lui, numai pentru motivul că ar fi existat ? Ar fi putut să nu fie, şi între a fi ceva şi a nu fi nici atât, în timp diferenţa se pierde"[32].

Este, însă, în fuga aceasta de amintiri, în această oroare de solemnizarea momentelor consumate şi altceva decât o convingere privind vanitatea încercărilor poetului de a regăsi timpul pierdut. Arghezi refuză mărturisirea, destăinuirea. Existenţa sa spirituală, şi existenţa poetului, aşa cum o proiectează el în confesiunile *Dintr-un foişor*, sunt, pe un anumit plan esenţial, fugă de existenţa în sine, fugă de sine. O asemenea fugă s-ar putea înscrie în seria repudierilor moderne ale eului preapersonal, repudieri ce au jucat un rol însemnat în doctrinele despre poezie şi despre condiţia poetului. O separare a eului liric de eul psihic se impune ca un dat imediat al conştiinţei poetului modern. La Arghezi, o asemenea separare se face în condiţiile unei judecăţi severe privind etica mărturisitorului, în speţă a poetului liric. Reticenţele în faţa spovedaniei vin din conştiinţa unei deşertăciuni a moralei cuvântătorului: „poţi cinstit să fii cinstit ?" Dar

---

[30] Tudor Arghezi, *Dintr-un foişor*, *Revista Fundaţiilor regale*, an. VIII, nr. 12, 1 decembrie 1941, p. 483.

[31] *Id. ibid.*

[32] *Id. ibid.*

reticențele sunt și de ordin estetic: o frică de revărsarea, de anarhia discursului subiectiv. În concluzie: „Să trăiești de două ori un lucru trăit o dată cu adevărat, e afară din cale de mult". Orice reconstituire fiind falsă, omul viu și adevărat nu e cel care e silit să se retrăiască în vorbele sale, ci cel care se părăsește pe sine necontenit, care – ființă proteică – fuge de sine „în sute și mii de fantome transparente, schimbându-și umbra necontenit".

În mărturisirea *Dintr-un foișor,* tocmai refuzul confesiunii, deci al găsirii unei surse a lirismului în subiectivitatea poetului, ne introduce la o definire a poeziei ca rod precum și a poetului ca om al rodului. Viziunea organicistă a poetului apare din nou aici în identificarea poeziei cu fructul, produs cvasinatural al spiritului. „Rodul" reprezintă în același timp germinarea, creșterea, un întreg proces de maturizare, dar și rezultatul concentrat al acestei creșteri. O ordine cosmotică e opusă haosului. Poezia este opusă prozei, cum știm, precum ordinea unei monade închise se opune anarhiei prozaice. „Proza e o anarhie, și dacă mi-am ales de preferință expresia versului care retează aderențele este că sunt pentru rezultate concentrate rotunde, ca piersica și oul. Poezia se dezinteresează de genealogii și ramificații mulțumindu-se cu fructul, care poartă în sine și vârfuri și rădăcini." Regăsim în acest text identificarea poeziei cu „Rodul durerii de vecii întregi" care, în *Testament,* e îndreptățirea unei serii lungi și obscure pe care o poartă cu sine și în sine poetul. Pe de altă parte, remarcăm în definirea poeziei ca un fruct adeziunea organică la „viață" ca rod permanent. Această adeziune apare sub o formă parabolică în mica anecdotă istorisită în *Dintr-un foișor.* Arghezi aruncă cioburile unei civilizații străvechi pe care le adunase pe șantierul unor săpături arheologice, zărind frumusețea concentrată și „vie" a unei șopârle ce se încălzea pe pietrele moarte ale cetății.

Politica poetului față de tainele firii este de așteptare. Epoci de fertilitate alternează cu altele de sterilitate. Arghezi propune, în fond, o viziune erotică asupra poeziei, ca uniune și fecundare. Scrisul, ca și dragostea sunt, deopotrivă, poezie – recunoaște el în *Dintr-un foișor.*

Înainte de a nota câteva considerații privind condiția poetului – în funcție de poetica rodului –, vom face o sumară trecere în revistă a

câtorva teze ale poeticii argheziene, comparându-le cu tezele artei poetice explicite sau implicite a lui Baudelaire, fără îndoială poetul care a jucat cel mai însemnat rol în formarea liricului nostru. Pentru Baudelaire, epurarea poeziei este o condiție esențială în realizarea acelui fluid spiritual în care recunoștea el esența liricului; Arghezi propune poeziei producerea unor forme cristaline, concentrate, deci o densificare a liricului. Baudelaire propovăduiește aspirația umană spre Frumusețea Superioară. Frumosul, pentru Arghezi, nu e într-un empireu transcendent, nu e *înafară*, ci în tot ce este. Baudelaire propune transsubstanțierea noțiunilor și a sentimentelor; Arghezi o transfigurare a lumii date. Baudelaire condamnă didacticismul; Arghezi, de asemenea, dar absolvind poezia gnomică, pseudodidactică. Baudelaire investește poezia cu o putere cathartică; Arghezi cu una revelatoare. Pentru Baudelaire între natură și poezie e o falie; analogiile și corespondentele uneia in-formează însă viziunea celeilalte. Arghezi găsește în natură modelul originar și sursa unei poetici a fecundității și a unui eros cosmogonic.

Ca și pomul după fructele sale, poetul se judecă, așadar, după rodul său. Amenințat de sterilitate, năzuind spre împlinire, el nu dobândește o înaltă conștiință a menirii sale decât recunoscându-se pe sine, înainte de toate, ca om al rodului. O asemenea conștiință patetică, pândită neîncetat de seceta asupra căreia trebuie să triumfe pentru a avea acces la sine însăși, la abundență, e conștiința argheziană.

Dacă fecunditatea determină în general existența poetului, pentru Arghezi, *rodul* stă deopotrivă în centrul universului său poetic ca și al artei sale poetice. Căci, după cum în cosmosul său poetul urmărește ciclul fecundității de la secetă la belșug, în poetica sa, urmărindu-și propriul gest creator, el consideră scrisul ca un proces de fecundare, de germinare, iar poezia ca sămânță și „fruct care poartă în sine și vârfuri și rădăcini".

Nimic nu aprinde mânia de profet a poetului Arghezi ca sterilitatea (decât, poate, germinația monstruoasă). Urmând pilda cristică, el blestemă ceea ce e sterp. Tot ce nu dă roadă, pustiul stă sub condamnare. Există o lume de jos, a „șesului turtit" în care „sufletul nostru, șubred și sărac / nu știe de izvor și roadă". E o lume sublunară,

a grijii, o lume supusă corupției timpului și morții, vlăguită de boală, secătuită de urât, locul în care totul și-a pierdut „și roadele și frunza și culoarea". În această lume domnește marea secetă, ea fiind „pământul de pedeapsă" în care triumfând avutul, trufașul ori silnicul, izvorul vieții e otrăvit, pervertit, fertilitatea dispare și toate zările și chiar „stelele sfințite și pure la început au putrezit". Insul în această lume a sfârșitului e stârpit, și cerul însuși e pustiu. Există, desigur, o falsă abundență a celui care „a strâns cu neîndurare", a împăratului lumii acesteia, a „vraciului", a iluzionistului deținător și vânzător de artificii. Dar aceștia sunt pedepsiți cu tot ce e contrar paradisului pământesc la care au năzuit. Cosmosul lor fals e întors pe dos, se vădește a fi un haos. Tot ce ține de urâciunea pustiirii se năpustește asupra unei împărății prea semețe. Ca în dansurile macabre ori în tablourile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch, scame, mucegaiuri, sânge, puroi, toată flora și fauna putrefacției judecă și condamnă planuri, calcule, speculații și eforturi zadarnice, până când nu rămâne „dintr-un împărat / nici praf cât într-un presărat". Trezite de tot ce e sterp în lumea omului, blestemele argheziene cheamă împotriva sterilității tocmai ceea ce slujește sterilitatea, stârpirea. Blestemă ceea ce e sterp să rămână sterp, până la nimicirea de sine. După cum lauda rodului dă dezlegare vieții să înflorească în voia ei, blestemul leagă elementul sterp în propria-i sterilitate. Cuvântul de foc: „E blestemată brazda trufiei nesătule" consumă, usucă, stârpește orice urmă de viață „din colb, din glod, din bătătură". Constituind un revers al creației, blestemele, ca într-o noapte valpurgică, invocă descompunerea, moartea împotriva celor ce slujesc descompunerii și morții, împotriva întregului catabolism cosmic: surpare, boală ori război.

Viziunea arghezian are fără îndoială un caracter apocaliptic. Ea se proiectează în imagini apropiate de cele ale unei străvechi literaturi eschatologice ori de cele plăsmuite în fantezia poetului popular. Dar spre deosebire de un „văzător" ca Rimbaud, nevinovatul obsedat de viciul și abjecția umană, pentru care lumea era minată, lucrurile și ființele se goleau prin firea lor și dezagregarea, întoarcerea în haos, sfârșitul era de dorit, pentru Arghezi sterilitatea e doar amenințarea care nu poate stârpi până la urmă rodul, creația triumfă asupra

dezagregării, sfârşitul înseamnă mereu un nou început. Apocalipsa argheziană anunţă o geneză. Cosmosul se naşte tot mereu din haos.

Pentru sufletul şubred şi sărac ce nu ştie de izvor şi roadă, izvorul nu e pierdut pentru totdeauna. Căci din şesul sterp în care vieţuieşte, se înalţă muntele cu ale sale „cădelniţi de izvoare". Dincolo de lumea sublunară, coruptibilă, există o lume stelară care înfloreşte şi fecundează, care „zilnic... se sporeşte". Unde poate fi găsit rodul ? Iată marea întrebare. „În care-anume floare şi tulpină / Dospeşte sucul fructului său cald ?" Locul rodului, asupra căruia poetul întreabă noaptea, ca şi Parsifal ispitindu-l pe regele Pescar asupra locului în care e ascuns Graalul, nu e într-un *dincolo* inaccesibil, ci într-un *dincoace* care se oferă. Nu printr-o transcendere a acestei lumi, nu printr-o negare a ei, ci prin afirmarea ei cea mai intimă descoperă el locul, izvorul rodului. Acesta apare în intimitatea de matrice a pământului, sământă în carnea fructului, prunc în pântecul mamei, ba chiar în ceea ce pare să-l nege, în mucegaiuri, în putregai, în bube şi noroi, acolo unde viaţa, chiar cea mai mizeră viaţă dospeşte. Peste tot, în „pământul greu, muncit cu duşmănie", unde „nici o sământă n-are să se piardă", printre „pietre sterpe şi uscate" unde se iveşte firul de iarbă, în vântul care poartă sământă, în ploaia caldă, ploaia mănoasă, în tuberculii cartofilor care sunt gata să nască, prin care harul a trecut „virginal, candid şi holtei", în bunăvestirea femeii cea plină de dar căreia parcă-i „creşte-n sân o fragă", ori în chemarea severă a poetului „de-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / şi de-a rodi metale doar... „, peste tot ciclul fecundităţii se împlineşte în rodul râvnit. Desigur, fructul e mereu ameninţat; blestemul sterilităţii nu încetează; somnul, lingoarea, boala, pizma, lăcomia, trufia şi alţi monştri stau la pândă. Uneori izbucneşte disperarea: „În sânul meu sământa zvâcnită nu-ncolţeşte". Rodul e vulnerabil. Golul neîmplinirii, „iubirea neîntâmplată", nenăscută, „ceea ce nu va fi niciodată" cum spune Baudelaire, doare.

În faţa spectacolului fecundităţii universale, poetul copleşit exclamă: „Nu ştiu culesul lumii de unde să-l încep". Beat de belşugul banchetului cosmic, după ce a trecut prin spaimele secetei, descoperind pretutindeni rodul, poetul se descoperă pe sine rodind. Izvoarele fecundităţii din universul real sunt în acelaşi timp izvoarele care

hrănesc universul poetic. Poetul nu este doar spectator, culegător, el provoacă rodul, face să rodească. De aceea, nu este imagine mai arghezian a poetului decât aceea care-l proiectează sub chipul plugarului. Gestul primordial al celui ce a purces în zori cu plugul, în complicitate cu soarele şl cu şesul gras, să trezească la viaţă sămânţa, e identic cu gestul celui care potriveşte cuvintele. În *Ruga sa de seară* Arghezi îşi propune: „Cuvântul meu să fie plug / Ce faţa solului o schimbă / Lăsând în urma mea belşug". Ca un Orfeu plugar, poetul cu virtuţi demiurgice „înlesneşte îndatinata vraje", scoţând rodul din lutul inert al cuvântului.

Desigur, nimic nu rodeşte din nimic, nu există creaţie *ex nihilo,* totul are un temei în realitatea universală. După cum sămânţa se naşte din moartea fructului, „cuvintele potrivite" îşi au sorgintea în arhaicele „îndemnuri pentru vite". Orice germinare e o metamorfoză, un salt. Robia îndurată, osânda lui Adam şi Sisif, „sudoarea muncii sutelor de ani", suferinţa în întuneric, a celor smeriţi, chiar osemintele uscate ale bătrânilor, întreg „rodul durerii de vecii întregi" poate fi izvor de poezie, tocmai pentru că e rod. Căci, după cum sterilitatea desfigurează şi descompune în haos, fecunditatea transfigurează, alcătuieşte noi ordine. Poetul e cel care revelează, deşteaptă ceea ce doarme în obscuritate, cel care face Dumnezeu de piatră din cenuşa morţilor din vatră, făureşte versul înalt din ocară şi – germinare prin transfigurare – din „mucegaiuri, bube şi noroi" iscă „frumuseţi şi preţuri noi". Lumea arghezian nu e aseptică, sterilizată ci e o lume a germenilor. Poetul nu e rătăcitor prin astre pure ci, asemenea heruvimului căzut în lume, om prea uman, găseşte în orice „bubă pământeană" putinţa unei seminţe, a unei noi naşteri posibile.

Suferinţa însăşi poate, deci, să rodească. Izvorul privilegiat al fecundităţii, însă, e într-o uniune, într-o cununie. Firul de iarbă e „născut dintr-un crâmpei de soare şi o fărâmă de pământ, iar poezia altoieşte cerul pe pământ". O nuntă cosmică stă la originea creaţiei universale şi a celei poetice. Nunta înseamnă împreunare, împărtăşire şi înmulţire. Totul ia parte la nuntire, rodul comunicându-se prin elemente, pământ, vânt, ploaie, foc şi lumină, prin tot ce creşte „ca miezul unei pâini" ori ca „struna de vioară" ce îi creşte poetului în

suflet. Nunta înseamnă iubire şi fecunditate. De aceea erotica argheziană are un sens cosmogonic. Femeia ca izvor de viaţă, „Fântâna setii înverşunate" („*Fons aethernae juventutis* „ la Baudelaire), ca bună conducătoare de har poetic („Tu ce mi-ai prins de cântec viaţa") e marea mumă, fertilizând lumea, e „pământul făgăduinţei". Iubirea e asemenea riturilor agricole arhaice care promovau fertilitatea ogorului („Iubirea ta să fie asemenea unui rit"). Cosmică liturghie. Din iubire se iveşte sămânţa, din iubire se întrupează cuvântul.

Ca şi natura în sămânţă, în ou, în fruct ori în toate celelalte realităţi devenite simboluri argheziene ale rodului, poetul trebuie să tindă în scrisul său spre rezultate concentrate, rotunde. Poetica lui Arghezi are mult mai multe analogii plastice decât muzicale. Poetul se identifică cu cioplitorul care împlineşte actul iniţial al creaţiei: a plăsmui fiinţe vii. Frământând cuvântul asemenea olarului aplecat peste un şubred vas de lut, asemenea făurarului a cărui statuie se desprinde vie de pe soclu, visul său e acela al marilor creatori: a da viată Corpului Glorios. Căci: „a scrie e a face din nou", creaţia poetică repetând creaţia cosmică. Dar pentru ca acest suprem vis omenesc, constrâns de o riguroasă conştiinţă poetică, să rodească într-o operă durabilă, e nevoie – cum mărturiseşte poetul în *Dintr-un foişor*– de o întreagă viaţă îngropată în temelii.

LUCIAN BLAGA

Pentru Lucian Blaga, legătura dintre tăcere[1] şi cuvinte, în cuprinsul poeziei, este de natură orfică. În tăcerea poetului care suspendă lumea cuvintelor obişnuite, banale, unelte tocite ale sensibilităţii comune, s-a refugiat cuvântul dintâi, esenţial, izvorul cuvintelor. Poeţii care, după Blaga, „...tac ca roua. Ca sămânţa. Ca un dor" (*Poeţii*), care „vorbind sunt muţi" (*id.*) au „într-înşii sursa cântării, a cuvântului", „izvor se fac în rarişte, izvor sonor" (*id.*). Căci, refuzând cuvintele vorbăriei comune, „ei slujesc un grai pierdut de mult" (*id.*), cuvântul originar. Tăcerea lor e prezervare preţioasă a acelui cuvânt. În această tăcere a poeţilor, cuvântul originar aşteaptă orfica mântuire care îl va readuce în lumea muritorilor. Poezia e un asemenea discurs orfic, o izbăvire a cuvântului, nu de tăcere, căci doar din tăceri e alcătuit, ci de cuvinte, de „arta găunoasă" a retoricii umane de toate zilele. Care e *locul* cuvântului acesta orfic care învie, preschimbă, conduce din moarte în viaţă, locul cuvântului ce aparţine poetului teopomp ? „Cuvântul unde-i ca un nimb / să te ridice peste timp ?" (*Ardere*). Poetul îl poartă în sine. Stihuitorul nu face decât să tălmăcească în cuvintele de rând cuvântul originar, cântarea din inima sa.

Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească

[1] Cf. Nicolae Balotă, *Lucian Blaga, poet orfic* şi *Magistrul tăcerii*, în *Euphorion*, Edit. pt. lit., Bucureşti, p. 295.

un cântec pe care inima mea
mi-l spune, îngânat suav în limba ei.

(*Stihuitorul*)

Dar deşi îl poartă în sine, poetul caută mereu acest cuvânt afară, în cântarea lumii întregi. Căci lumea însăşi, în perspectivă orfic-blagiană, e o cântare.

Unde şi când m-am ivit în lumină, nu ştiu,
din umbră mă ispitesc singur să cred
că lumea e o cântare.

(*Biografie*)

Poetul se proiectează (în această *Biografie* a sa, poezie-confesiune ca şi *Autoportret*) într-o perspectivă orfică. Asemenea miticului citared, el se iveşte din umbră şi, străin zâmbind, vrăjit suind, se împlineşte extatic, revelându-se pe sine şi revelând lumea ca o cântare. Poetul orfic nu cântă lumea, ci o face să cânte, o descoperă în esenţa ei care e cântare. Totul se poate transmuta în cântare, căci totul *este* cântare. Chiar şi suferinţa se poate transfigura: „Nici o suferinţă nu-i aşa de mare / să nu se preschimbe în cântare" (*Catren*). Iar atunci când cântă, poetul însuşi devine cântare. Desigur, el nu e în stare de o asemenea transmutare a propriei fiinţe fragil umane în cântare decât la o limită mitică a sa. O ştia aceasta prea bine Rilke, care în sonetele către Orfeu proclama: „Cântarea-i fiinţă. Lesne unui zeu / Dar noi când *suntem* ?" (III, 1). O ştia şi Claudel care îi atribuia doar divinei muze Euterpe acest privilegiu de a fi una cu cântarea: „Tu nu eşti cea care cântă, tu eşti cântarea însăşi..." O spune şi Blaga într-una din ultimele sale poezii:

Un zeu de cântă, cum se-ntâmplă câte-odat',
N-atinge doar cu degetele-o liră,
El îşi destramă-n vânt fiinţa toată.

(Unde un *cântec* este)

Poetica lui Lucian Blaga îşi are temeiul în afirmarea consubstanţialităţii poetului cu poezia. Poematizarea este o devenire a poetului întru poezie. Chiar dacă numai la o limită mitică a sa, poetul

– atunci când cântă – se revelează în esența sa care e cântare. Un corolar se desprinde imediat din afirmarea acestei consubstanțialități: dacă vorbirea poetică este revelarea imediată a unei identități între vorbitor și spusele sale care constituie poezia, vorbirea *despre* poezie implică o meditație ce rupe identitatea și plasează vorbitorul în afara spuselor, adică a poeticului. Paradoxul artei poetice este acela al încercării de a sesiza imediatul prin lanțul mediațiilor. Nu fără oarecare ingenuitate reflectă poetul-gânditor asupra acestor dificultăți ale accesului teoretic *la ființa* poeziei: „Pe cât de simplă e în general poezia pentru intuiția, sensibilitatea și instinctul nostru, pe atât de complicată e de fapt teoria poeziei"[2].

Simplitatea poeziei derivă din acea consubstanțialitate a poetului cu poezia, caracteristică îndeosebi poetului orfic. Blaga nu va face niciodată apologia lucidității în elaborarea poeziei. Abilitatea tehnică, gândirea geometrică, arta lipsită de mister, execuția perfect conștientă, tot ceea ce o anume linie a liricii moderne – derivând în bună parte din E. A. Poe – și-a propus, într-o teorie programatică a compoziției, este ignorat cu bună știință de poetul nostru. Acesta nu se întoarce, desigur, la o ipostaziere, în spiritul poeticilor premoderne, a inspirației ca putere transcendentă coborând – asemenea harului – de „dincolo". Dar, fie că reflectă asupra propriului mod de producție lirică, fie că urmărește pe plan abstract-teoretic acest proces, Blaga pune în lumină lucrarea autonomă a poeziei. Departe de a fi rezultatul unui act exterior ei, poezia *se face* pe sine, este agentul lucrării. Elaborarea ei este o devenire a poetului întru poezie.

În acest sens converg observațiile răzlețe, pe care ni le oferă mărturisirile lui Blaga cu privire la propria sa creație lirică. De pildă: „Începuse să lucreze în mine o poezie în legătură cu Zodia Cumpenei"[3]. Ori de câte ori se referă la o lucrare a sa pe acest plan, examenul introspectiv pune în lumină o germinare cvasipasivă. Astfel, privind elaborarea poeziei *Cântec de stele:* „M-au deșteptat niște stihuri ce voiau să se închege în mine. Întâiul stih se alcătuise în mine

---

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*. E.P.L.U., București, 1969, p. 312.

[3] Cit. de G. Ivașcu în *Note* la ed. Lucian Blaga, *Poezii*, E.P.L., București, 1967, p. 494.

încă de cu seară, în ritmul pasului, sub stelele vii, când am urcat singur din cătun pe poteca şerpuitoare, spre lăcaşul meu de lângă pădure. Întâiul stih lua fiinţă chemat de un anume ritm, de care-am fost cuprins. Stihul s-a oprit în faţa cugetului meu. Mi-am zis mie însumi: nu te mira, că-l deochi ! Şi m-am desmirat, ca să nu-l alung. Acum, trezindu-mă, simt că stihul a crescut singur în timpul somnului. Simt nelămurit că poezia este în mine şi că nu trebuie s-o scot din latenţa ei. Va trebui să-mi reamintesc doar stihul ce a prins fiinţă aseară, pentru ca poezia să se închege de la sine"[4]. Am citat această mărturisire semnificativă pentru modul în care poetul concepe şi descrie geneza poeziei. Mod cvasisomnolar, prin care eul se lasă invadat, in-format, prin care conştiinţa (uzând chiar de practicile unei psihologii rurale) preferă intervenţiei active o îndepărtare a obstacolelor, inclusiv o ablaţiune a sa însăşi, pentru ca poezia să apară. Asemenea lui Paul Claudel care propovăduia înlocuirea maximei socratice „cunoaşte-te pe tine însuţi" prin „uită-te pe tine însuţi" (dar nu pentru aceleaşi motive ca şi poetul francez), Blaga preconizează punerea în paranteză a conştientului în creaţia poetică. Filosofic, el îşi explică necesitatea unei temporare ablaţiuni a conştientului, la care recurge în practica sa poetică, prin comunicarea particulară pe care o are „cântecul", poezia cu inconştientul.

În *Spaţiul mioritic*, cercetând implicaţiile stilistice ale folclorului românesc, el descoperă în *doină* un spaţiu-matrice al culturii noastre. Căci „cântecul" este o „artă care tălmăceşte cel mai bine adâncurile inconştientului"[5]. Firește, poezia nu este singura modalitate de revelare a inconştientului. Dar, prin *personanţă* (termen folosit de Blaga în filosofia culturii pentru a denumi procesul de penetrare a structurilor şi conţinuturilor inconştientului, de modelare creatoare – am putea spune – a conştientului), creaţia poetică, mai mult decât orice alt plan al praxis-ului cultural uman, este determinată prin orizonturile, accentele şi atitudinile unui logos subliminal. Poezia este o manifestare a personanţei inconştientului şi, totodată, revelare a spiritului abisal.

---

[4] *Id*, p. 495.

[5] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p.124.

Astfel, despre poezia lui Eminescu, Blaga afirmă că abundă în „personanțe" ale unor structuri inconștiente. Dacă în opera lui Coșbuc – mai aproape de fenomenele românești – recunoaștem ecouri ale temperamentului țărănesc, poetul realizând „romanescul" prin descrierea vieții folclorice, în poezia lui Eminescu „matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconștient, devine creator pe un plan major"[6].

Din această situare a poeziei în câmpul metafizicii și filosofiei culturii blagiene decurg numeroase teze ale acelei ars poetica, pe care poetul-gânditor nu și-a îngăduit să o formuleze într-o doctrină coerentă dar care poate fi reconstituită din fragmentele în care a fost risipită.

Consecvent cu concepția sa privind raporturile dintre poezie și inconștient, Blaga poetul privilegiază în creația sa poetică practicile obnubilatoare ale conștiinței. Astfel, el caută și află o sursă organică a ritmului poetic. Din nou asemenea lui Claudel care invoca, în privința ritmului poeziei, legile respirației, Blaga recurge la un plan de referință fiziologic: ritmul pasului. În manuscrisele sale postume întâlnim nu o dată aluzii la conjuncția dintre ritmica deplasării fizice și creația poetică. „Creez de preferință în ritmul pasului"[7] – mărturisește poetul. Mecanismul creației are – după el – o sorginte fiziologică, „ritmul pasului" sugerând o *stare ritmică* propice formării unei scheme ritmice muzicale care, la rândul ei, provoacă apariția versului. Teza amintește o mărturisire similară a lui Schiller, după care o schemă ritmică devine imperios-obsedantă, pentru ca apoi ea să pretindă cuvinte în măsură să o umple. Pentru Blaga, ca și pentru Schiller, ritmul precede cuvântul; o anume stare organică anticipează formularea logosului poetic. Peregrinările poetului („Mersul subt zare largă mă ține într-o stare prielnică plăsmuirii poetice"[8]) sunt, ca și somnia ori visul, o matrice a poeziei.

---

[6] *Id.*, p. 253.

[7] Text citat de G. Ivașcu în *Note* la ed. Lucian Blaga, *Poezii*, E.P.L., București, 1967, p. 492.

[8] *Id. ibid.*

Şi totuşi, Blaga se opune cu violenţă oricărei reducţii a actului creator la un simplu automatism, la un simplu exerciţiu al inconştientului psihic. Acesta – fie că se manifestă sub forma visului ori a vorbirii „automate" – nu poate deveni o „matrice stilistică". E semnificativă, în acest sens, critica acerbă a unor teze ale poeticii suprarealiste, pe care o întâlnim în *Geneza metaforei şi sensul culturii.* Eroarea suprarealiştilor ar consta în reducţia actului creator la „procesul visărilor" sau la un „proces al mărturisirilor, cunoscut din şedinţele psihanalitice"[9]. Confuzie fatală ce interzice orice „autocontrol" adică orice intervenţie a conştiinţei lucide) ca şi orice „intenţie revelatorie". Creaţia ca simplă visare reprezintă, după Blaga, un impas al destinului creator. Visul, ca simplu fenomen psihic, deci ca un fenomen natural este astilistic. Chiar dacă e o manifestare a zonelor abisale ale inconştientului, el nu e determinat de categoriile abisale, stilistice, deci nu ţine de destinul creator, demiurgic, al omului. Nu tot astfel – cum vom vedea – mitul.

Concluziile pe care poetica modernă (nu numai aceea reprezentată de suprarealism) le-a extras din experienţele şi tezele psihanalizei sunt refuzate de Blaga, care nu atribuie inconştientului psihic şi funcţiilor sale, ca şi sublimării, un rol motor, de cauză, în ordinea creaţiei. Mai degrabă decât în descendenţa freudiană, el se înscrie într-o tradiţie romantică. Desigur, recunoaşte o dată că Andre Breton descrie „frumos" procesul de creaţie pornind din inconştientul lipsit de orice control al raţiunii[10]. Dar, el, filosoful inconştientului-matrice, al categoriilor abisale active în determinarea stilistică a creaţiei, preferă programul romanticilor care, descoperind rădăcinile inconştiente ale creaţiei poetice (şi în general artistice), au „introdus «conştientul» în creaţia artistică"[11]. Elementele raţionale prezente în creaţia clasicilor nu interziceau o mai mare spontaneitate, un caracter mai marcat instinctiv al acesteia. Romanticii, dimpotrivă, practică o dedublare programatică: instinctivul e subordonat voinţei formatoare, luciditătii

---

[9] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, p. 387.

[10] Art. *Manifestele. Gândirea*, IV, 1925, nr. 11, p. 338.

[11] *Id. ibid.*

conştiente. Paradoxal, tocmai în marea abundenţă a manifestelor avangardiste, a programelor poetice moderne, Blaga vede un simptom al preponderenţei conştientului în geneza artei asupra inconştientului, chiar dacă acesta din urmă „incontestabil stă la temelia creaţiei"[12]. Deşi romantica a dispărut, intenţionalitatea voluntară şi conştientă preconizată de ea ca factor în creaţia artistică rămâne un element preponderent în poetica modernă. Căci, tocmai arta poetică, prin exerciţiul criticii, prin mediaţia reflectantă despre care vorbeam, este chemată „a ridica în conştiinţă, adică pe un plan de luciditate, valorile de penumbră ale unei opere poetice"[13].

Tânăr, încă în efervescenţa începuturilor creaţiei poetice şi filosofice, înainte de fundarea noologiei abisale, şi chiar înainte de a fi avut un contact mai apropiat cu explorările psihanaliştilor, Blaga se lasă călăuzit de romantici spre zonele abisale ale inconştientului. O obsesie a *profundului*, a *ascunsului*, îl îndeamnă spre căutarea fenomenelor originare, spre revelarea misterelor subiacente, spre depistarea logosului spermatic în straturi subliminale. „Inconştientul este partea genială din fiecare muritor"[14]. Această reflecţie a tânărului cugetător poate fi apropiată de alta – din aproximativ aceeaşi epocă: „Dumnezeu e şi el un fel de poet romantic, înzestrat cu imaginaţie neastâmpărată, iubitor de libertate, plin de surprize, exuberant; sau dacă vreţi: un Dumnezeu pe baricadă, distrugător, dar gata în orice clipă de o nouă creaţiune"[15]. Blaga glosează pe marginea concepţiei romantice a „devenirii" divinităţii: „Dumnezeu nu este, ci devine"[16]. Dar această devenire a spiritului absolut, ca şi – derivând din el – a lui Demiurg, a Geniului, este o creaţie continuă. Iar temeiul genialităţii este neştiinţa de sine. Creaţia poetică este, în esenţa sa, desfăşurare a

---

[12] *Id. ibid.*

[13] Lucian Blaga, *Critica literară şi filosofia, Saeculum*, an. I, nr. 2, martie-aprilie, 1943, retipărit în *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

[14] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Cosânzeana, Sibiu, 1919, p. 17.

[15] Lucian Blaga, *Pe marginea romantismului*, Flamura, V, nr. 1-2, 1923; reedit. în *Ceasornicul de nisip*, Dacia, Cluj, 1973, p. 69.

[16] *Id. ibid.*

inconştientului genial. Din aceeaşi sferă romantică provine îndemnul spre cultivarea mitului şi spre relevarea funcţiei mitopoetice în procesul creaţiei.

O scurtă trecere în revistă a principalelor experienţe poetice care au contribuit la formarea concepţiei lui Blaga despre poezie este necesară.

Poetul care va tălmăci *Faust*-ul lui Goethe a avut revelaţia poeticului citind un fragment din tragedia weimarianului la vârsta de 13 ani. Peste câţiva ani e fascinat de poezia orientală – chineză, indiană, persană. Ignorând creaţia poetică din timpul său, adolescentul îşi „stinge setea lirică"[17] cu poezia marilor clasici ca şi a poeţilor romantici, îndeosebi germani: Goethe, Schiller, Hölderlin, Heine, dar şi Byron, Shelley. Urmează vagi incursiuni în lirica franceză (dar numai până la Verlaine şi Rimbaud). Abia la Viena, Cornelia, viitoarea-i soţie, îi vorbeşte despre Francis Jammes, Claudel, Maeterlinck. Înţelegem din această enumerare îndeosebi faptul, esenţial, că poetul nu s-a format sub zodia simbolismului. Concepţiile sale despre poezie nu au suferit – în perioada cea mai receptivă a spiritului său – înrâurirea celei mai importante doctrine literare a deceniilor premergătoare momentului 1920. Este semnificativă o nedumerire a tânărului Blaga, sosit la Bucureşti după apariţia *Poemelor luminii*. Asistând, pe scări, la o şedinţă a Academiei Române, şi auzindu-se pomenit de un vorbitor în legătură cu Ovid Densusianu, se întreabă ce legătură putea să fie între poeziile sale şi ideile literare ale profesorului, apologet al simbolismului. De altfel, în acea şedere a lui din mai 1919, în Capitală, Blaga îl cercetează pe Vlahuţă, dar nici prin gând nu-i trece să-l viziteze pe Macedonski. Din amintirile sale, putem deduce că nu-l cunoştea încă sau că nu-l preţuia pe poetul rondelurilor, care va muri, un an mai târziu, în noiembrie 1920.

Cu toate acestea, contactul cu „modernismul" literar este, la tânărul poet ardelean, deosebit de viu şi fecund. Blaga are conştiinţa de a participa – ca spectator şi actor, deopotrivă – la un proces revoluţionar în artă, la o lărgire a esteticului prin opera unor artişti. Despre o

[17] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura tineretului, Bucureşti, 1965. p. 189.

asemenea „lărgire a esteticului" vorbeşte în legătură cu creaţia lui Van Gogh[18]. E cert că, mai curând decât poezia, plastica avangardei artistice îi stimulează viziunea despre artă. „Înţelegerea" unei opere – precum aceea a lui Van Gogh – naşte o criză în conştiinţa estetică, produce o mutaţie a acesteia. E nevoie de o „inspiraţie receptivă" pe care puţini o posedă, pentru a ajunge la înţelegerea unei opere revoluţionare. Experienţa propriei sale iniţieri în arta „modernilor" îl îndeamnă pe Blaga la o teoretizare a mutaţiilor estetice şi, chiar, a „stării estetice" ca atare.

Deşi nu se referă doar la poezie, ci la arte în general, teza expusă şi argumentată de tânărul cugetător, în *Filosofia stilului,* cu privire la „starea estetică" este esenţială în configurarea artei sale poetice. În spiritul acestei teze, starea estetică nu este o categorie specifică a stărilor psihice. Orice stare de conştiinţă poate deveni o stare estetică, cu condiţia să nu se realizeze în sine, ci într-o proiecţie pe un plan de conştiinţă străin de ea. Afectele, imaginile, apercepţia, pot *deveni* estetice prin proiecţie pe un plan specific. De aici, critica teoriilor autoiluzionării conştiente (expusă de Konrad Lange), precum şi a intropatiei (prezentată de Theodor Lipps şi Johannes Volkelt).

Teza gânditorului nostru privind „starea estetică" poate fi comparată cu aceea a lui Paul Valéry referitoare la „starea poetică" (*l'état poétique*). Similitudinile şi deosebirile între cele două formule sunt simptomatice pentru respectivele arte poetice. Valéry înţelege prin „stări poetice" anumite emoţii specific poetice, diferite de orice emoţii psihice nu numai prin esenţa lor muzicală (aici recunoaştem sorgintea simbolistă a ideii), ci prin faptul că toate sentimentele şi actele sau obiectele şi evenimentele care participă la starea poetică, precum şi ideile ce le reprezintă, îşi schimbă valoarea. „Ele se cheamă unele pe altele, se asociază altfel decât în felurile obişnuite; ele sunt... *muzicalizate,* rezonante unul prin celălalt şi oarecum armonic corespondente"[19]. Funcţia poetică nu constă într-o trăire a emoţiei. Un

[18] Cf. Lucian Blaga, *Filosofia stilului,* Cultura naţională, Bucureşti, 1924.

[19] Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite,* în *Oeuvres,* NRF, Bibl. de la Pléiade, vol. I, p. 1320.

poet nu trebuie să *simtă* starea poetică. Idee cu care Blaga este întru totul de acord. Dar Valéry extrage din această teză următorul corolar pe care poetul nostru nu l-ar mai fi putut adopta: funcţia poetului este de a produce starea poetică la alţii. Există astfel o distincţie totală între „efectul de poezie şi sinteza artificială a acestei stări"[20] – aşa cum se realizează într-o lucrare poetică. Dacă, pentru Valéry, poemul este aşadar o „maşină de produs starea poetică cu ajutorul cuvintelor", Blaga atribuie „starea estetică" înainte de toate creatorului.

Aplicând concepţia sa privitoare la mutaţia estetică în analiza curentelor literar-artistice moderne, Blaga schiţează un tablou al „feţelor unui veac"[21]. Romantismul, naturalismul, impresionismul şi „noul stil" sunt cercetate prin prisma analogiilor stilistice interioare pe care fiecare din aceste „stiluri" le reprezintă. Este de remarcat că simbolismul apare, în această analiză comparată, ca o „variantă *poetică* a impresionismului", şi că artei poetice a lui Verlaine („*De la musique avant toute chose*") i se găsesc analogii în pictura lui Monet, sculptura lui Rodin, romanul lui Huysmans, teatrul lui Maeterlinck şi filosofia lui Bergson ori a lui Ernst Mach. Poezia ca artă a nuanţelor, folosind cuvântul care nu „înseamnă", ci „sugerează", rod al unei sensibilităţi decadente (ca şi muzica lui Debussy etc.) constituie pentru autorul eseului *Feţele unui veac* tocmai modelul liric depăşit prin „noul stil".

Era de aşteptat ca Blaga poetul să mediteze în eseul său referitor la „noul stil" asupra mutaţiilor în conştiinţa lirică a timpului său. Dar dacă el se arată foarte receptiv faţă de înnoirea viziunii picturale (Van Gogh, Cezanne), dacă vede în Nietzsche un răsturnător al valorilor, profetul unor noi mituri, dacă îl interesează sculptura nouă şi fizica nouă (Einstein), în schimb, din spaţiul literar, nu alege decât exemplul teatrului nou (Claudel, Strindberg, Wedekind, Georg Kaiser). Într-un sens, „noul stil" s-ar putea identifica – pe tărâmul literelor – cu expresionismul, dar Blaga nu se referă, în *Feţele unui veac*, la acest avangardism germanic. Înţelegem, din amintirile sale vieneze, relatate în *Hronicul şi cântecul vârstelor,* că primul său contact cu inovaţiile

[20] *Id.*, p. 1322.

[21] Lucian Blaga, *Feţele unui veac*, Edit. Librăriei Diecezane, Arad, 1926.

artei „expresioniste" este – teoretic şi practic – acela cu tezele şi lucrările unor plasticieni precum Kokoschka, Veininger. „Astea sunt noile 95 de teze ale lui Luther" – îşi spunea tânărul întâlnind la Viena manifeste expresioniste, dar acestea par să fi fost teze referitoare exclusiv la noua pictură şi nu la lirica expresionistă. Paragrafele referitoare la Van Gogh, din lucrarea lui Max Deri, *Die Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, îl iniţiază într-o artă pe care el însuşi o consideră *iniţiatoare*. Se poate afirma că poetica şi estetica lui Blaga sunt in-formate înainte de toate prin contactul său mediat cu artele plastice şi nu prin acela imediat cu poezia.

Fireşte, nu putem vorbi despre o ignorare a experienţelor liricii, ca şi a artelor poetice moderne. Din puţinele date pe care ni le pun la dispoziţie, pe de o parte eseurile sale, pe de altă parte unele mărturisiri personale ale poetului, putem reconstitui sfera cunoştinţelor sale în domeniul acesta. Cunoaşte, între altele, influenţa asupra poeziei, şi chiar a poeticii moderne a lui Walt Whitmann; se referă nu o dată la textele lui Paul Valéry, în care – îndeajuns de bizar – identifică un „poet cosmic..." şi un „gânditor de o puternică viziune"[22]; îl preocupă manifestele avangardiste, despre care afirmă că sunt cele mai frumoase opere ce le-au produs poeţii acestor mişcări (se referă îndeosebi la futurism şi suprarealism[23]). Blaga nu are, însă, nici pe departe curiozitatea exploratoare a lui Ion Pillat întru depistarea unor noi continente lirice. El nu are nici măcar fervorile unui lector pasionat. Iar programele clamoroase ale conventiculelor avangardiste nu găsesc în el un adept posibil (nici un adversar înverşunat, de altfel), ci un calm degustător al virtualităţilor lor artistice. Când se plânge că „nu avem" o critică a modernismului[24], o face gândindu-se, desigur, şi la judecarea propriei sale poezii pe care o consideră, fireşte, ca aparţinând curentelor înnoitoare.

Poetica lui Blaga nu poate fi nicidecum integrată în, derivată din, ori măcar corelată cu o estetică a misterului, de tip simbolist, deşi în

---

[22] Lucian Blaga, *Interferenţa artelor*, *Patria*, Cluj, an. V nr. 229, 21 oct., 1923, p. 1.

[23] Lucian Blaga, *Manifestele*, *Gândirea*, an. IV, nr. 11, 1925, p. 338.

[24] Cf. articolul *Critica*, *Patria*, an. VI, nr. 55, 15 martie 1924, p. 1.

centrul ei stă cultivarea tainei ca taină. Cunoaştem acea *ars poetica* – în acelaşi timp program spiritual – cu care se deschide prima culegere a poeziilor sale:

> Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
> şi nu ucid
> cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
> în calea mea
> în flori, în ochi, pe buze ori morminte.

Sporirea (nu conservarea) tainei, pe care şi-o propune autorul *Poemelor luminii,* ţine de o *voinţă de mister* specific blagiană. S-ar putea stabili o ascendenţă a sa, în această privinţă, care ar porni de la textele iniţiatice (*a Cincea Poartă* egipteană, tabletele orfice), trecând prin scrierile gnostice (lucrarea lui Leisegang, *Die Gnosis,* a fost una din cărţile de căpătâi ale poctului), prin formulele dogmatice ale misterelor creştine (se ştie importanţa pe care o atribuie gânditorul, în *Eonul dogmatic,* acestei modalităţi de cunoaştere) până la viziunile unui Swedenborg ori la poeziile vizionarului Blake. Se pot stabili de asemenea corespondenţe între *voinţa de mister* blagiană şi voluptatea romantică a misteriosului. Într-adevăr, pentru romanticii îmbibaţi de tradiţiile ocultismului şi pentru mistici, un halou de mister îmbracă totul. Taina ţine – pentru ei – de esenţa lucrurilor. „Întreg vizibilul, spunea Novalis, se întemeiază pe un fond invizibil, ceea ce se înţelege pe un fond care nu se poate înţelege, ceea ce se poate pipăi pe impalpabil."

S-ar părea că *voinţa de mister* blagiană ar avea raporturi, mai directe decât aceste corelări ipotetice, cu căutarea baudelaireiană a misteriosului. După cum universul poetic din *Florile Răului* e o „pădure de simboluri", lumea toată – în viziunea lui Blaga – e plină de tainice semne: „rune, pretutindeni rune..." (*Rune*). Toate făpturile poartă o semnătură misterioasă, o pecete a tainei, o magică *signatura rerum.* Misterul, care ocupă un loc important în filosofia sa, – spiritul uman fiind după el înconjurat şi solicitat de un orizont al misterului – acest mister este în acelaşi timp o transcendenţă şi o imanenţă. „Frânele transcendente" ale Marelui Anonim se opun – dinafară – apetitului

uman de cuprindere; dar, totodată, poetul întâlneşte tainele în calea sa, „în flori, în ochi, pe buze, ori morminte". Ţărâna toată „e plină de zumzetul tainelor". Ele sunt strecurate în ţesătura intimă a firii. Aceste taine de care se simte asediat stârnesc în poetul nostru fiorul său liric cel mai autentic. „Eu am crescut hrănit de taina lumii", mărturiseşte el odată, asemenea lui Hyperion, eroul liric al lui Hölderlin, pentru care lumea a devenit mai tainică".

Textul unei confesiuni-meditaţii, din *Pietre pentru templul meu,* ne poate indica sensul pe care îl are – pe planul creaţiei poetice – *voinţa de* mister. Iată un fragment din acest text: „Veacuri de-a rândul filosofii au sperat că vor putea odată să pătrundă secretele lumii. Astăzi filosofii n-o mai cred, şi ei se plâng de neputinţa lor. Eu însă mă bucur că nu ştiu şi nu pot să ştiu ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu, căci numai aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles, un rost, şi valori cari izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu. Omul trebuie să fie *creator* – de aceea să renunţe cu bucurie la cunoaşterea absolutului"[25]. Ceea ce nu va mai cuprinde epistemologia lui Blaga în dezvoltările ei ulterioare este patosul juvenil al *creatorului,* prezent în această reflecţie din epoca *Poemelor lumii.* Nu avem, cum s-ar putea crede, în textul citat, o declaraţie de agnosticism, ci de voluntarism axiologic. Omul nu este copleşit de misterul cosmic; misterul îl incită la creaţie. Creaţia este o răscumpărare a neputinţei de a cunoaşte absolutul.

E greşit a se stabili raporturi de cauzalitate între planul ideaţiei şi cel al poematizării blagiene. Tot astfel e greşit a se spune că Blaga poetul e un adversar al raţiunii. Nu întâlnim la el proclamaţia poetică a falimentului raţiunii cu care ne-a obişnuit poezia modernă, de la Rimbaud la suprarealism. Dacă putem vorbi despre o cultivare a misterului – prezentă şi în poetica sa –, aceasta nu e identică nici cu dezordinea metodică a simţurilor şi spiritului, în care Rimbaud spera să realizeze epifania misterelor, a invizibilului, nici enigmatizarea la care proceda Mallarmé pentru a realiza în banal, în familiar, misteriosul esenţial. E adevărat că, înaintea lor, Baudelaire propovăduise

[25] Lucian Blaga, *Zări şi etape,* E.P.L., Bucureşti, p. 32.

cultivarea verbului cu valențe oculte, ca o replică la risipirea misterului prin instrumentele științei. În aparență, nu alta ar fi fost intenția tânărului Blaga, cel care se bucura de acel *ignorabimus*, de recunoașterea limitelor cunoașterii științifice, spre mai marea glorie a creației poetice.

Dar chiar această situare în mister a poeticului (și, subsecvent, a poetului) nu reprezintă o ocultare a poeziei, o închidere a sa în irevelatul absolut. Misterul, în poetica lui Blaga, joacă rolul unei substanțe originare și esențiale a poeziei. El este cuvântul, nu tăcerea dintâi; el se cere nu *tradus* în discursul liric, deci trecut într-un alt registru (ceea ce ar fi echivalent cu explicarea lui, cu o des-tăinuire a lui), dar nici conservat ca atare (ceea ce ar însemna o rămânere în misterul absolut). În *Artă și valoare*, deci într-un text mai târziu, găsim o precizare interesantă cu privire la comunicarea cu misterul într-o operă de artă, comunicare ce implică și o... izolare de mister. „Opera de artă, chiar cea mai perfectă, este tocmai în virtutea perfecțiunii ei un produs care se referă desigur la un mister, dar care în același timp, atât prin metaforismul cât și prin tiparele sale abisale sau stilistice, ne și izolează de mister"[26]. Geniu creator, poetul are darul de a trăi cu o deosebită intensitate situația ontologică a omului, adică în orizontul misterului cu tot ce implică această existență; el are „darul de a converti misterele în metafore revelatorii și de tipare abisale"[27]. Actul poetic este eminamente metaforic și stilistic. El *converteşte* misterul: operație de transmutare, în nici un caz de reducere. T. S. Eliot, a cărui poetică derivă din estetica simbolistă a misterului (adică a aluziei, a nuanțelor, a unui *sfumato* cu grijă menajat), preconiza și el o transmutare, mai exact o strămutare a datelor realului în ireal. În fond, o asemenea estetică a transfigurării domină (sub diverse chipuri) artele poetice ale unor Arghezi, Barbu ori Pillat. Poziția lui Blaga este diferită (în parte și prin lipsa unei adeziuni fie și pasagere, ori a unei influențe, fie și îndepărtate a simbolismului). El nu vizează o transmutare a

[26] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1946, p. 579.

[27] *Id.*, p. 561.

realului, a cognoscibilului (sensibil, perceptibil, raţional) în irealul misterios (imperceptibil, iraţional etc.), ci a misterului originar într-un mister originar asimilat poetic, adică metaforic şi stilistic, a necreatului în creat. Desigur, o asemenea transmutare care *augmentează* valoarea misterului este opusă celeilalte, care îl reduce: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". E o dedublare a luminii pe care o prezintă îndeajuns de explicit poezia-program, patetic declarativă, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii:* lumina *altora* care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns, / în adâncimi de întuneric", care ucide taina, e pusă în opoziţie cu lumina *mea*. Cele două lumini, aşa cum apar ele în această poezie în faţa tainelor, una sugrumându-le, alta sporindu-le, pot fi puse în paralelă cu două procedee ale cunoaşterii luciferice din filosofia lui Blaga: „plus-cunoaşterea", care năzuieşte spre reducerea misterului cosmic, şi „minus-cunoaşterea", care tinde să potenţeze misterul. Poetul nu poematizează o filosofie, după cum filosoful nu conceptualizează o efervescenţă lirică. Cele două lumini nu simbolizează, cu toate apropierile ce se pot face, raţiunea şi extraraţionalul, intelectual enstatic şi ecstatic în termenii lui Blaga, ci semnifică prin ele însele două puteri contrare operând atât pe planul cosmic, cât şi pe cel intim, al creaţiei poetice.

Nimic nu se împotriveşte vederilor lui Blaga despre poezie ca o lirică a pseudomisterelor, a enigmelor. „Există un ermetism ce porneşte de la cuvânt şi rămâne la cuvânt, un ermetism al falselor taine, ca al ghicitorilor, şi există o poezie anevoioasă, greu accesibilă sensibilităţii şi inteligenţei de toate zilele; o poezie care se luptă cu tainele lumii, ca Iacob cu îngerul"[28]. Poezia lui Rilke este o asemenea luptă. Blaga vede în ea modelul exemplar al unei lirici de cunoaştere. O poezie a „sensibilităţii metafizice"[29], ce nu este însă o poezie didactică, discursivă. Filosoful nostru îşi manifestă adeseori repulsia faţă de discursul poetic-filosofic. Potrivnic al oricărei *Gedankenlyrik,* al ostentaţiei filosofice în poezie, al unei aşa-zise „poezii metafizice de

[28] Lucian Blaga, *Rainer Maria Rilke*, *Steaua*, nr. 12, dec. 1956, reprodus în *Isvoade*, ed. cit., p. 127.

[29] *Id. ibid.*

natură didactică"[30], el consideră antipoetică versificarea unui discurs sistematic, articulat logic. Acelaşi motiv, care-l face să năzuiască spre *sporirea tainei,* îl determină să excomunice poezia didactic-filosofică. E izbitor paralelismul – am putea spune chiar identitatea – între confesiunile poetului referitoare la „o fundamentală atitudine şi reacţiune metafizică"[31] ce stă la baza speculaţiilor sale, şi mărturisirea sa după care toate sensurile poeziei sale ar ţine de „domeniul unei sensibilităţi metafizice ce coboară în adânc şi vine din adânc"[32]. Esenţial este faptul că acea atitudine metafizică comunică cu această sensibilitate, fiind totuşi radical diferite. Distincţia pe care o face Blaga e semnificativă mai puţin pentru interpretarea poeziei (respectiv a filosofiei) sale, cât pentru modul în care se raportează la ele. Astfel, în poetica sa joacă un rol capital această „sensibilitate metafizică" ce nu are „confinii cu înţelegerea filosofică discursivă"[33]. Aceasta nu înseamnă doar indicarea unei surse a creaţiei sale, ci şi eliminarea oricărei intenţii extrapoetice din perimetrul liricii. Poezia nu este mistică, metafizică etc. „Poezia mea este, *în afară de orice intenţie,* aşa cum este"[34]. Nu se găsesc într-însa sensuri ascunse ce ar putea fi formulate în mod abstract; nici un motiv – mitic, metafizic, teologic – nu este tratat dogmatic. Declaraţiile acestea nu fac parte doar dintr-o *ars poetica particulară.* Ele sunt generalizate[35] şi formulate ca într-un edict ce absolvă doar poezia a cărei substanţă izvorăşte dintr-o reală sensibilitate metafizică şi se preface în viziune, dar condamnă orice altă filosofie poetică.

Excluderea „ideilor", a abstracţiilor din sfera poeziei favorizează, în mod cert, modalităţile gândirii arhaice, mitice sau magice. „Cei mai mulţi mari poeţi – constată Blaga – gândesc în creaţiile lor într-o formă

---

[30] *Id.*, p. 49.

[31] Lucian Blaga, *Despre câteva excese de erudiţie – Un răspuns, Gândirea,* an. XIV, nr. 3, 1935.

[32] *Note* la Lucian Blaga, *Poezii,* ed. cit., p. 493.

[33] *Id. ibid.*

[34] *Id. Ibid.*

[35] Îndeosebi în articolul *Critica literară şi filozofia, Saeculum,* an. I, nr. 2, martie-aprilie,1943, pp. 3-15.

arhaică, magică sau mitică, oricât s-ar fi dezbărat pe podişurile conştiinţei de aceste moduri"[36]. Îndeosebi gândirea şi fantezia mitopoetică (mai mult chiar decât sensibilitatea metafizică) generează şi in-formează lirica. Miticul este o constantă; el răspunde unei permanenţe umane, nu este un dat arhaic transmis prin tradiţie. Poetul îndeplineşte o funcţie mitopoetică; el creează sau proiectează mituri. „Născocesc motive mitice la fiece pas, fiindcă fără de o gândire mitică nu ia fiinţă, din păcate sau din fericire, nici o poezie"[37].

În *Geneza metaforii şi sensul culturii,* filosoful operează o serie de distincţii între miturile „semnificative" (care revelează semnificaţii ce pot avea un echivalent logic) şi cele „transsemnificative" (care încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic). În acestea din urmă recunoaştem refuzul des-tăinuirii, voinţa de mister, sporirea tainei din poetica blagiană. Spiritul mitic oferă o matrice poeticului, întrucât îşi întemeiază proiecţiile pe analogie, tinzând să integreze lumea dată în viziuni construite din elemente de experienţă vitalizată. Mitul (îndeosebi cel trans-semnificativ) se degradează, se reduce la alegorie, prin exegeză, prin dezvelirea tainei. Desigur, Blaga ştie prea bine – şi o afirmă – că: „Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii"[38]. Dar mitul, nefiind un simplu înveliş al ideii, nu poate fi transpus în idee. Tot astfel mitul pe care poetul îl „născoceşte la fiecare pas" apare în poezia lui revelat *metaforic.* Miturile trans-semnificative sunt alegoric interpretabile dar interpretarea le anihilează *ca* mituri. După cum mitul nu poate fi tradus într-o idee, tot astfel poezia nu poate fi transpusă într-o proză decât distrugând-o ca poezie. Poezia conţine o „sarcină mitică"[39] pe care Blaga o atribuie cuvintelor ce o alcătuiesc. Astfel, vocabula „toiag" ar avea o altă sarcină mitică decât cuvântul „baston". De unde o critică adusă poeţilor contemporani pasionaţi ai verbului lipsit de sarcină mitică. Afirmând o asemenea distincţie în ordinea semantică, se întoarce oare Blaga la deosebirile de valoare

---

[36] Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* ediţia cit., p. 108.

[37] *Note* la Lucian Blaga, *Poezii,* ediţia cit., p. 493.

[38] Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* ediţia cit., p. 298.

[39] *Id.,* p. 300.

poetică pe care artele poetice mai vechi le stabileau între cuvinte ? Nu, desigur. Nu cuvintele luate în sine, ci raporturile dintre ele, structurile verbale dobândesc o valoare prin participarea lor la o construcție metaforică. Limbajul poetic este, „în cea mai intimă esență a sa ceva «metaforic»"[40]. Iar esența metaforică a limbajului poetic conferă verbului valori și virtuți, altele decât cele pe care cuvintele ce alcătuiesc acel limbaj poetic le au în vorbirea curentă.

Poezia este, așadar, funciar metaforică. Dar metaforicul e prezent și în creația metafizică, ba chiar și în problematica științifică. O deosebire radicală separă metafora mitică și poetică de cea care apare ca nucleu al unor formațiuni teoretice (metafizice și științifice). Și, înainte de toate, esența metaforică a limbajului poetic face ca metafora să nu constituie doar un atribut al poeziei. Nu desprindem doar metafore în țesătură lirică; însăși această țesătură e de natură metaforică. În filosofia blagiană a poeziei nu există tropi privilegiați. Poetul-filosof nu pledează pentru un „imaginism" sau un „metaforism" programatic. El nu prețuiește metafora mai mult decât alte elemente – tropi, figuri etc. – sau alte modalități prozodice. Alături de imagini, elementele conceptuale – recunoaște poetul – joacă un rol important în economia poeziei. Structurile poetice manifestă, însă, metaforismul funciar al actului revelator.

Din insistența cu care Blaga revine (atât în *Geneza metaforei și sensul culturii* cât și în *Artă și valoare*) asupra acestei idei întrezărim un corolar al tezei privind originea abisală a creației poetice. De aici, în tipologia metaforelor pe care o prezintă gânditorul, în împărțirea pe care o face în două grupuri mari, – al metaforelor plasticizante generate prin analogie și având o funcție expresivă, precum și al metaforelor revelatorii care conjugă fapte analogic-dizanalogice spre a revela un mister – accentul pus asupra celei de-a doua categorii. Prin poziția ei în orizontul misterului, prin metaforismul ei structural, prin metaforele revelatorii care o alcătuiesc, poezia îndeplinește un rost ontologic. Blaga atribuie chiar metaforei, în dubla sa ipostază, un dublu rost ontologie. Ea corectează situația îndoit precară a omului trăind într-o

[40] *Id.*, p. 312.

lume concretă pe care nu o poate exprima şi într-un orizont al misterului pe care nu-l poate revela. Structura metaforică a poeziei o face expresivă şi revelatoare totodată. Astfel, poezia intervine în destinul uman. Poetica se prelungeşte în ontologie şi metafizică.

Amintind alături de figurile poeziei elementele ei conceptuale, Blaga enumără printre „mijloacele" poetice *cuvântul*. El se referă la corpul sensibil al verbului, la sonoritate şi ritm, la structura concretă a limbajului poetic. „În poezie «cuvântul» pentru sine, cu vocalele şi consonanţele sale, este un corp mistic ca o biserică"[41]. Agnosticul Blaga se dovedeşte în această formulare mai apropiat de sensul spiritualist al tezelor lui Bremond decât chiar unii discipoli francezi ai abatelui. Expresia este însă metaforică. În realitate, filosoful caută în statuarea unui *corp* al cuvântului o compensaţie la conceptualitatea sa. „Corpul mistic" nu trebuie înţeles decât ca o plenitudine intuitivă şi corelat cu ea, o funcţie metaforică pe care verbul o are la nivelul substanţei sale sonore.

Textele în care Blaga tratează despre „densitatea intuitivă a cuvântului"[42], ce nu se constituie numai datorită conţinutului său semnificativ, ci şi a corpului sonor ca atare, sunt pline de intuiţii din nefericire nedezvoltate, nesusţinute printr-un aparat experimental. Poetica filosofului nostru ar putea deveni o artă aplicată cu precepte concrete, reflectând practica poetului. De fapt, avem unele observaţii privind limbajul poetic, care anunţă rezultatul unor cercetări mai recente ale poeticii. Ele îşi au temeiul într-o ipostaziere a materialităţii cuvântului poetic. Misticitatea corpului sonor verbal este echivalentul unei autonomii sau, mai exact, a unei valori specifice. Limbajul poetic este alcătuit din cuvinte, dar valoarea poetică a acestora nu rezidă doar în expresivitatea lor. Cuvintele în poezie nu sunt doar instrumente de comunicare, ci esteme – ca să folosim un termen al poeticii recente. Ele dobândesc prin sonoritate, ritm, muzicalitate, poziţie în frază etc. ceea ce nu le conferă doar valoarea lor semantică, virtuţi şi funcţii specific poetice. Ele sunt revelatoare la acest nivel al materialităţii lor, prin

[41] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, ediţia cit., p. 590.

[42] *Id.*, p. 654.

substanța lor sonoră, prin structura lor sensibilă. Dintr-o nevoie a corelării tezelor poeticii, Blaga asociază valoarea aceasta substanțială a corpului sonor și structura metaforică a limbajului poetic. Astfel: „Cuvântul «poetic» este în materialitatea sa desigur *altceva* decât o stare emotivă sau un gând, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa și ceva *analogic* stării emotive sau gândului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare, ceva «metaforic»"[43]. Blaga observă (mult înaintea unui Wimsatt, autorul cunoscutei lucrări *The Verbal Icon*) că limba poetică se deosebește de proză prin faptul că – în calitate de mediu sonor și ritmic – devine „icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte și conceptual prin ea"[44]. Dacă eliminăm „miraculosul", ca și „misticul", simple epitete ornante ale filosofului-poet, rămâne recunoașterea cuvintelor *icon* care ne dau o imagine a obiectului în sensul de reproducere, model sau structură, prin însăși substanța lor. De aici decurge calitatea revelatoare și nu simplu expresivă a limbajului poetic, acesta fiind, am putea spune, un *analogon metaforic* al stărilor, gândurilor, trăirilor sau obiectelor.

Ne întrebăm dacă, în faza edificării trilogiilor, Blaga ar mai fi susținut o idee pe care o exprimase într-un text din *Pietre pentru templul meu*. „Poezie – afirma tânărul cugetător – poți scoate din orice material. Cu toate astea nu cunosc nici un singur mare poet să nu sufere de prejudecata că poezie poți făuri numai dintr-un *anumit soi* de *material*"[45]. Limbajul poetic nu este identic cu limbajul comun. Acesta din urmă trece printr-o transformare conjugată cu trecerea omului din orizontul lumii date în orizontul misterului și al revelării. Proprietățile latente ale limbajului sunt „magic solicitate"[46] în poezie. Aceste proprietăți sunt actualizate poetic sub forma unor abateri de la vorbirea comună. Astfel instrumentul comunicării sociale se metamorfozează în limbaj poetic.

---

[43] Lucian Blaga, *Trilogia culturii, ediția cit.*, p. 313.

[44] *Id.*, p. 314.

[45] Lucian Blaga, *Zări și etape*, E.P.L., București, p. 25.

[46] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor, ediția cit.*, p. 654.

Schițând, în *Artă și valoare*, o evoluție a condiției limbajului poetic de la vechii greci până la zilele noastre, Blaga afirmă relativitatea valorică a elementelor prozodice. Nici ritmul, nici metrica, nici rima nu sunt absolute ale limbajului poetic. Toate aceste mijloace de sensibilizare depind de intenția revelatoare și de categoriile abisale ale poetului. Ca într-o *apologia pro arte sua*, Blaga pledează pentru un limbaj poetic modern, cu ritmuri libere și lipsit de rimă. Există într-o asemenea poezie goluri de organizare ce sunt compensate prin inversiuni sintactice și abundența metaforelor, chiar și a celor abstracte. Această proprietate a liricii noi îi conferă o densitate a substanței vizionare mai mare decât aceea a poeziei antice eline sau orientale. Departe de a subaprecia poezia modernă, Blaga o consideră mult mai aptă – în categoriile stilistice proprii epocii – pentru revelarea misterelor. De altfel, într-o recenzie la teza lui Tudor Vianu, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, el judecă pe acei înaintași care, cântărind valoarea respectivă a poeziei moderne față de cea clasică, deși trăiau și simțeau valoarea celei dintâi, o credeau inferioară celei din urmă. Trăirea unei valori nu coincidea la ei cu admiterea acelei valori.

Fără să adere la programul avangardei, dar nu fără a fi suferit, – oricât de mijlocit – înrâurirea expresionismului și chiar a futurismului, îl vedem pe tânărul Blaga descoperind „frumusețea în tehnică", ironizând pe cei ce socoteau că poezia dispare o dată cu introducerea locomotivelor, și afirmând în spiritul manifestelor lui Marinetti: „Într-o epocă de progres rapid idealul de frumusețe trebuie să devină dinamic"[47]. Totuși, în anii maturității sale creatoare, el condamnă suprarealismul, ca și manierismul, ca impasuri ale destinului creator. „Superrealismul" – cum îl numește el într-un capitol din *Geneza metaforei și sensul culturii* – ignoră complexul actului creator când vrea să-l reducă la un mod particular de a crea visarea. Nu fără o anume doză de ingenuitate egoistă, filosoful reproșează „suprarealismului" nerecunoașterea unor teze privind poezia ale propriului său sistem, emise după apariția primului *Manifest* al lui Breton, precum: intenția revelatoare, transcendența, categoriile stilistice etc.

[47] Lucian Blaga, *Frumusețea în tehnică*, *Patria*, an. IV, nr. 207.

Adversitatea împotriva Avangardei se accentuează pe măsură ce trec anii; asistăm la o clasicizare a concepţiilor lui Blaga despre poezie în anii de după 1942-43. El însuşi mărturiseşte referindu-se e drept la creaţia sa poetică: „De la forma versului liber, în ritmuri abrupte, trec tot mai mult la forma clasică, căutând totuşi să păstrez şi să amplific modernitatea expresiei. Pe drumuri subt soare, sau pe cărări adumbrite mă simt redat rostului meu ziditor"[48]. Urmărind evoluţia aceasta a poeziei şi, subsecvent, a poeticii blagiene, observăm o influenţă a folclorului. În poezia populară, filosoful descoperea o matcă stilistică fecundă a marilor proiecţii metafizice ca şi a viziunilor poeziei majore. Doina revelează orizontul spaţial cu care e solidar sufletul inconştient românesc. Chiar metrica poeziei noastre populare (întemeiată pe troheu şi iamb, refuzând dactilul) ar fi determinată şi ar manifesta totodată categoriile stilistice matriciale ale spaţiului mioritic. Un poet român trebuie să ţină seamă de ritmurile interioare ale limbii, care s-au creat concomitent cu constituirea ritmică a acestui spaţiu.

Stilul, mai exact determinantele stilistice constituie – în spiritul filosofiei lui Blaga – o necesitate ineluctabilă. „Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simţim decât arareori ca atare"[49]. Creatorii au adeseori o conştiinţă „periferială" a propriului lor stil. Preceptul suprem şi cuprinzător al poeticii lui Blaga este cel, neformulat de el dar prezent în subtextul operei sale, după care poetul, creator prin excelenţă, se cuvine să dobândească o superioară conştiinţă a fatalităţilor stilistice care determină din umbra inconştientului creaţia sa. Pentru poetul-filosof, inconştientul este şi rămâne preţios ca inconştient, ca materie a creaţiei, ca o eternă copilărie a spiritului. Dar creaţia în sine presupune autocontrolul (pe care nu-l presupun, după Blaga, scrierile suprarealiste) şi, mai mult decât atât, o reflecţie asupra creaţiei, cu alte cuvinte dedublarea poeziei printr-o poetică lucidă.

Poetica lui Blaga e clădită pe tensiunea subiacentă a inconştientului ce se pretinde conştientizat, revelat, fără ca puterile abisale să fie

[48] *Note* la Lucian Blaga, *Poezii, ediţia cit.*, p. 492.

[49] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ediţia cit., p. 4.

abolite. Paradox fundamental al creației poetice și metafizice blagiene. Că această creație este funciar *poezie*, că întreaga cultură umană ca revelare a misterului – mitică, metaforică și stilistică – este structural poetică, întregul sistem al trilogiilor ne-o dovedește. Fără să fi elaborat o *Ars poetica*, Lucian Blaga a construit un vast edificiu filosofic – de la epistemologie prin filosofia culturii și valorilor, la metafizică – pornind de la o meditație asupra destinului omului creator, în fond, al poetului.

ION BARBU

Atunci când Ion Barbu vorbeşte despre lichidarea (în 1930) a trecutului său literar, lichidare concomitentă cu o regăsire de sine însuşi, prin cufundarea în opera lui Gauss, Riemann şi Klein, tăcerea pe care o asumă pare echivalentă cu o convertire a poetului la Geometrie. Stimându-se (supremă cochetărie şi delicată umilinţă a unui mare orgolios) „mai mult ca practicant al matematicilor şi prea puţin ca poet şi numai atât cât poezia aminteşte de geometrie"[1], Ion Barbu se va considera, după convertire, un reprezentant al Programului de la Erlangen, al unei „mişcări de idei care, în ceea ce priveşte întinderea consecinţelor şi răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuită *Discursului Metodei* sau Reformei însăşi"[2]. De fapt, chiar aceste cuvinte, prin care un program de sistematizare a geometriei este echivalent cu o reformă spirituală, dovedesc că „tăcerea" barbiană are semnificaţii care depăşesc faptul simplu al întoarcerii unui geometru la uneltele sale. Această tăcere este consecinţa unei convertiri în care Geometria a jucat rolul unei experienţe extatice, de genul aceleia care – după spusa legendei – l-a determinat pe Toma de Aquino, în urma unei viziuni beatifice, să exclame: „nu mai scriu, orice cuvinte pe lângă o asemenea lumină nu sunt decât paie". Matematicile i-au oferit lui Barbu prilejul unei purificări; asceza matematică a însemnat pentru el

[1] Cf. I. Valerian, *De vorbă cu d-l Ion Barbu*, *Viaţa literară*, 5 febr. 1927, cit. după Ion Barbu, *Pagini de proză*, ed. îngrijită de Dinu Pillat, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 39.

[2] *Pagini de proză*, ed. cit., p. 160.

o *via purgativa* a cunoaşterii. Nu îi declara el Ninei Cassian mai târziu: „Pot ajunge la cunoaşterea mântuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie şi alor mei, dar pe calea rampantă a ştiinţei, pentru care mă simt în adevăr făcut... Numai matematicile mă fericesc"[3]. Geometria, algebra aparţin unui plan soteriologic la care Ion Barbu nu mai crede că poezia poate avea acces. De aici renunţarea relativ uşoara, de aici, dacă nu dispreţul, cel puţin răceala sentinţei de judecată pronunţată asupra poeziei în confesiunea care exprimă detaşarea de ea: „Poezia mă declasează, tocmai prin surclasarea pe care o încerc"[4].

Adresându-se într-un târziu tinerilor poeţi, după ce de ani părea să-şi fi atârnat harfa într-o salcie, Barbu mărturisea ceva din drama petrecută, inducându-ne locul în care trebuie căutat izvorul tăcerii sale, al renunţării sale la cuvântul poetic: „În tinereţe am aruncat discuţiei cuvântul de *lirism absolut.* Mulţi l-au întâmpinat cu potrivnicie. Astăzi pare sigur că dreptatea a stat de partea celora, nu a mea. Poezia e încă valoare relativă. E vălul de aparenţe şi încântare, fâlfâitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi. Să alegi între graţios şi Graţie, între încântare şi Mântuire, iată canonul întrebării. Suflet mai degrabă religios decât artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor constatări absolute ale intelectului şi viziunii: starea de geometrie şi, deasupra ei, extaza."[5] Vom reveni asupra acestui text. Deocamdată atât. Însăşi convertirea la geometrie şi, consecutivă ei, tăcerea poetică, trebuie înţeleasă în cazul lui Ion Barbu ca o mutaţie spirituală spre o mai înaltă modalitate a poematizării. „Starea de geometrie" este o stare charismatică, poetul înaintând prin geometrie spre extază, urmând un itinerar în care stadiile anterioare nu sunt anulate, ci transfigurate prin cele ulterioare.

Va fi urmat Ion Barbu (o, desigur, pe proprii căi absconse !) modelul lui Paul Valéry, al unei orgolioase retrageri, ca într-o mănăstire a Spiritului pur, din dedalul impur al poeziei preasensibile ? Înţelege semnificaţia tăcerii lui Paul Valéry prin existenţa imaginară a

---

[3] *Id.*, p. 59.

[4] *Id. ibid.*

[5] *Cuvânt către poeţi*, *Pan* 1-15 martie 1942, reedit. în *Pagini de proză*, ed. cit., p.104.

Domnului Teste, pentru care păcatul capital e acela al *manifestării*. Cuvântul fiind, prin excelenţă, un mod de a te manifesta, este condamnabil. Domnului Teste, fiinţă pur raţională, îi convin semnele abstracte care nu semnifică nimic în afara lor. Referindu-se la obiectele unei lumi contingente sau la intimităţile unui subiect ce se descoperă, cuvintele *trădează*, se situează în neadevăr, sunt minciună. Nu se poate vorbi doar de neîncrederea Domnului Teste în limbaj, ci de o adevărată oroare a sa pentru meandrele mincinoase ale cuvântării. De altfel, Valéry-Teste poartă sigiliul unui angelism intelectual. Obsesia purităţii pe care am putea să o urmărim în poezia modernă, de la Rimbaud prin Mallarmé la Valéry, impune şi ea o reţinere pudică în manifestare şi, îndeosebi, în manifestarea sentimentelor. Emoţiile, mişcările tumultuoase care deplasează linia dreaptă a unei raţiuni pure, sunt impurităţi ce ţin de un eu detestabil. În consecinţă, Domnul Teste condamnă emoţia, şi, mai presus de orice, emoţiile estetice. Nimic mai impur, în spiritul său, decât un poet care se arată pe sine, care îşi descoperă secretele. Nu te manifesta, evită emoţiile şi exprimarea lor, iată sfaturile unui demon tentator, partizan al deplinei lucidităţi, adversar al poeziei confesive, şi chiar al poeziei ca atare. Valéry a sucombat (un timp şi parţial) acestei ispite luciferice a unei sterile purităţi, uman imposibilă. Domnul Teste, eroul său ideal, este opusul lui Leonardo care, ca un constructor mitic, reprezintă cealaltă apetenţă a sufletului valéryan. Între Teste şi Leonardo, între sterilitatea spiritului geometric şi fecunditatea spiritului poetic, Valéry va pendula indefinit. Tăcerea sa, acea întrerupere de două decenii a activităţii literare (unul din cele mai curioase fenomene din istoria poeţilor moderni) este un fel de punct mort, de neutralitate a tendinţelor ambivalente ce-şi disputau spiritul lui Valéry. Ambiguitatea geometrie-poezie este, desigur, şi în cazul său aparentă. Nu pentru că ar fi sedus de prestigiile unei discipline *mai pure* a părăsit Valéry, la un moment dat, poezia, ci pentru că nimic nu i se părea îndeajuns de pur sufletului acesta iubitor de tăcere. De altfel, nici tăcerea nu-l va satisface. Matematicile constituie pentru el nu o salvare, ci un opiu. Angelismul raţiunii este, de fapt, în cazul lui Valéry, o demonie: poetul este prea orgolios pentru ca scriind să pară a abdica în faţa altora. A scrie înseamnă, într-adevăr, a

recunoaşte că ai nevoie de alţii, că nu poţi fi singur („*tel qu'en lui-même*"). Orgoliul solipsist al unui eu suveran, absolut, interzice comunicarea cu altul, nevoia comuniunii prin cuvânt. Pentru Valéry, paradoxul literaturii este acela al originalităţii prin renunţarea la originalitate: a fi tu însuţi prin alţii. Or, Valéry este încă umanistul de veche spiţă, pentru care (aspiraţie clasic goetheană) personalitatea constituie binele suprem. A te cuceri, a te poseda pe deplin, în deplină luciditate pe tine însuţi, iată ţelul celui care şi-a scris şi el „Faustul său". Dar, fără îndoială, în orele acelea de matinală tăcere pe care poetul *Cimitirului marin* şi le rezerva unei meditaţii pe cât de laborioase pe atât de nesistematice, cuvântul nu i se părea acestui om, care nu putea renunţa la cuvânt, mijlocul cel mai eficace pentru a ajunge la o totală posesiune de sine. Căci prin cuvânt poţi cuceri pe altul, dar în acelaşi timp te laşi cucerit de el. Devii, oarecum, sclavul cuvântului rostit. Scrisul, îndeosebi, i se va fi părut lui Valéry o intolerabilă alienare, la care n-a putut renunţa, însă, până la urmă. A tăcut vreme îndelungată, a căutat să exorcizeze prin negaţie, prin substituire, prin uitare, demonul poetic, dar până în cele din urmă demonul (sau îngerul) poeziei l-a răpus. Şi-a făcut din exorcismele zădărnicite substanţa însăşi a poeziei sale.

Într-unul din textele mai puţin comentate ale lui Ion Barbu – o conferinţă ţinută în cerc restrâns, în limba franceză – poetul face portretul şi analiza operei lui Rimbaud, pe care-l consideră, dacă nu cel mai mare, cel mai insolit dintre poeţii tuturor timpurilor. Alt caz de „tăcere" a poetului. Nu ne mirăm atunci când îl ascultăm pe Barbu, poetul îndrăgostit de focurile glaciale ale Geometriei, cuvântând despre „scientismul" lui Rimbaud. Apropiindu-l viziunii sale despre poezie, Barbu vede în ultimele scrieri ale lui Rimbaud, *Une Saison en enfer* şi *Illuminations*, „un fel de *introducere la cunoaşterea extatică a lumii sensibile*, un fel de trecere la limita cercetării exacte"[6]. De aceea, poezia aceasta – după poetul *Jocului secund* – poate să obţină chiar şi asentimentul acelora a căror muză e severa Uranie. Dar deşi apropie existenţa dramatică a lui Rimbaud de aceea a lui Pascal, ori a lui

[6] *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 115.

Evariste Gallois, enigma tăcerii lui Rimbaud nu-l preocupă pe Barbu. Să nu fi făcut el anumite apropieri, ca şi inevitabile disocieri, între propria lui tăcere şi aceea a tânărului prea devreme copt „sub soarele satanic al pubertăţilor violente" ? În 1947, când ţine alocuţiunea lui despre Rimbaud, se împlineau şaptesprezece ani de la apariţia volumului *Joc secund* (1930) şi de la intrarea în tăcere (relativă) a poetului. Ştim cât de multe interpretări s-au dat renunţării la poezie a lui Rimbaud, unele pornind de la datele biografiei, altele de la analizele operei. Ca orice tăcere, ea implică o mutaţie interioară. Dar nu se poate vorbi în cazul lui Rimbaud, ca şi în acela al lui Ion Barbu, de o convertire la un crez mai înalt. Coborârea lui Rimbaud în infern nu e urmată de o ieşire la lumină. Fuga lui în Harrar reprezintă o moarte totală a spiritului. Căci nu ne putem lăsa înşelaţi, ca şi Ion Barbu, de memoriile asupra unor regiuni neexplorate ale Etiopiei pe care Rimbaud le-a trimis de la Aden Societăţii franceze de geografie, în stilul obiectiv şi sobru al savanţilor. Am putea spune că, supus unei bizare metempsihoze, Rimbaud *uită* existenţa sa anterioară în lumea poeziei. Fiinţa sa poetică dispare. Şi, oricât de lungă i-ar fi fost viaţa, aceasta ar fi fost viaţa altuia. Cel care, mai mult decât oricare alt poet modern (sau poate totuşi Hölderlin...?), a trăit ambiguitatea poeziei, naiva ei inocenţă de joc şi teribila ei răspundere, era convins „în sufletul său şi în trupul său" că în afara poeziei nu e mântuire – *nulla salus*. Nu ideea de inocenţă – fundamentală ca obsesie, dublată însă de obsesia impurităţii – este aceea care explică creaţia rimbaudiană şi renunţarea poetului la creaţie. Moartea poetică, acea bruscă tăcere a geniului de nouăsprezece ani, pe care Jacques Rivière o explică prin faptul că, scriind *Un anotimp în infern* şi *Iluminările*, poetul îşi atinsese scopul prădalnic de care fusese absorbit, şi anume, îşi descărcase sufletul proiectând în afară de sine răul de care era atins, acea tăcere enigmatică se datoreşte, credem, faptului că poezia modernă, căreia Rimbaud unul dintre cei dintâi i-a dat un trup, şi-a *consumat* creatorul. Verbul său poetic s-a redus pe sine la tăcere, printr-o consumptiune ce ţine de natura însăşi a acestui verb. Tăcerea este demonul lăuntric al poeziei moderne. Ea poate să-şi devoreze poeţii – ca pe Hölderlin,

Rimbaud sau Eminescu –, dar tot ea este una din acele experienţe care generează poezia şi care contribuie la „înălţarea" gestului poetic.

Am vorbit despre unele modalităţi ale „tăcerii" poetice, pentru care „renunţarea" la poezie a lui Ion Barbu reprezintă una din cele mai semnificative experienţe-limită. Am căutat să analizăm raţiunile acestei *tăceri,* comparând-o cu experienţele similare ale lui Valéry şi Rimbaud, nu atât pentru a desluşi arcanele unei personalităţi spirituale criptice, cât pentru a dobândi un acces imediat la acel loc din care ni se poate deschide o perspectivă asupra artei sale poetice.

Locul acesta este al unei experienţe conflictuale şi amoroase totodată. Ion Barbu pare să aleagă între poezie şi geometrie, pe care le vede când opuse, într-un conflict ireductibil, când conjugate până la o extatică uniune. Pentru a înţelege ce a însemnat pentru el poezia trebuie să pornim de la această experienţă ambiguă conflictual-erotică şi în ultimă esenţă pseudo-mistică.

Vorbind o dată despre matematicianul german David Hilbert, Ion Barbu arăta că acest magistru, acest geniu al fundamentelor şi arhitect al unei ordini hipogeene (determinările îi aparţin) a căutat în matematici „dificultatea şi învingerea ei, pentru a crea într-însul acea beţie specială, castă şi înlănţuitoare ca un opium: *starea de geometrie*"[7]. Este evident că cel care scria aceste rânduri cunoştea el însuşi beţia, *Rausch*-ul cast al stării de geometrie. Dar nu cumva starea de poezie a însemnat multă vreme pentru el posibilitatea unei similar înlănţuitoare beţii ? Şi, dincolo de aceasta, n-a sperat el să trăiască, unite, contopite, aceste trăiri ? Şi n-a fost oare, pentru el, trăirea *stării de poezie* un eşec în realizarea unei cvasi-mistice uniuni, de unde dezamăgirea şi resentimentul ?

Mai târziu, după consumarea divorţului, a declarat – cum am văzut: „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor şi prea puţin ca poet, şi numai atât cât poezia aminteşte de geometrie"[8]. Două observaţii pe marginea acestui text.

---

[7] *Id.*, p. 175.

[8] *Id.*, p. 39.

Întâi, remarcăm credința subiacentă în existența unei ierarhii în ordinea spiritului. Este cert că Barbu subordona condiția poetului unei condiții superioare, a omului de știință. El statuează, de altfel, o asemenea ierarhie a castelor în Cetate, ale căror trepte aparțin, în ordine descrescândă: preotului, învățatului, luptătorului și numai, în al patrulea rând, poetului[9].

O altă observație se referă la cinstirea pe care o dă Barbu poeziei doar întrucât ea *aminteşte* de geometrie. Putem vorbi despre *nunțile* necesare dintre poezie și geometrie, reverie esențială, generatoare de poezie și de viziune asupra poeziei la poetul-matematician. „Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia"[10]. Punctul de întâlnire se află, remarcăm, *în spațiul* geometriei. Că pentru a fi poet – în înțelesul dat acestei condiții de Ion Barbu – trebuie să fii, în prealabil, geometru, o afirmă tot el, într-o scrisoare particulară, referindu-se la ipoteticii săi discipoli: „Mă îndurerează (*il m'afflige*) de o descendență în ale cărei grimase nu mă recunosc. Nimeni n-are dreptul să se lase influențat de mine, dacă nu e geometru și dacă n-a refăcut pe socoteală proprie (și în același spirit auster ca mine) experiențele esoterice care stau la temeiul poeziei mele"[11].

Să considerăm ceva mai de aproape „starea de geometrie" la care se referă matematicianul. Am văzut că el se declara un adept al Programului de la Erlangen. Aceasta e denumirea obișnuită ce se dă unei lucrări a matematicianului Felix Klein – *Vergleichende Betrachtungen über neuere geometrische Forschungen*, 1872 – în care se expune principiul fundamental al clasificării geometriilor, pornind de la noțiunea de grup[12]. Geometria nu e decât studiul proprietăților pe

---

[9] Cf. *Cuvânt către poeți*, *op. cit.*, p. 105.

[10] *Op. cit.*, p. 39.

[11] Scrisoare către Filip Enescu, din 16 iulie 1959, cit. de Dinu Pillat, *Ion Barbu*, Edit. Tineretului, București, 1969, p. 88.

[12] În exegeza poeziei *Grup*, din *Joc secund*, intervin o serie de elemente ce țin de Programul din Erlangen. Dar nu este aici locul, unde nu analizăm poezia, ci poetica lui Ion Barbu, să procedăm la această exegeză. Poezia aceasta este, însă, exemplară pentru ceea ce poetul numea „experiențele esoterice care stau la temeiul poeziei mele".

care le au figurile investite cu caractere invariabile, raportate la un ansamblu de posibile variaţiuni sau transformări formând un grup. Programul de la Erlangen a eliminat definitiv orice privilegiu al geometriei elementare sau euclidiene, dând un puternic impuls sistematizării moderne a geometriei. În spiritul acestui program, nu se poate vorbi de *geometrie* şi *spaţiu,* ci de *geometrii* şi *spaţii.* Îndepărtarea de geometria intuiţiei spaţiale obişnuite a adus cu sine posibilităţi foarte fecunde de a trata *more geometrico,* adică prin intuiţii de gradul al doilea anumite probleme matematice. Aşadar, în baza Programului lui Felix Klein privind clasificarea geometriilor – la care adera Dan Barbillian – un sistem ipotetico-deductiv se poate numi *geometrie,* când studiază acele proprietăţi ale anumitor figuri care rămân invariabile în raport cu un grup determinat de transformări.

Dan Barbillian elogiază eclectismul luminat al Programului, spiritul său sintetic-ordonator, faptul că el uneşte posibilitatea fiecărei teorii în parte cu o viziune a întregului. Şi aici, în această virtute a Programului al cărui reprezentant se chema, ca unul care a experimentat *starea de geometrie,* Ion Barbu remarcă o analogie între această stare şi starea de poezie, sau mai exact, între ordinea geometrică şi cea poetică. Referindu-se la Programul de la Erlangen, el spunea: „Astfel cercetarea matematică majoră primeşte o organizare şi orientare învecinate cu aceea a funcţiunii poetice, apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfăşură structura identică a universului sensibil"[13]. Fireşte, analogia are limitele oricărei analogii formale. Dar ea dezvăluie un mod de a concepe matematica şi poezia sub o specie comună caracteristică spiritului barbian, sub specia revelării structurilor printr-o *coincidentia oppositorum.* E mai mult decât probabil că Ion Barbu n-a cunoscut mai de aproape opera lui Nicolaus Cusanus, matematician, filosof şi teolog. Dar tezele cu privire la *coincidentia oppositorum* (ca şi la *essentia omnium essentiarum,* la *ratio universi* etc.) ale cugetătorului trecut prin matematici, fizică, prin pitagorism şi neoplatonism i-ar fi cucerit probabil adeziunea. Una din aceste teze se aplică perfect eforturilor îndoite ale poetului-

[13] *Op. cit.*, p. 160.

matematician de a uni elementele disjuncte, şi îndeosebi (nu numai pe plan poetic) numele şi actul de a numi. Teza lui Nicolaus de Cusa (din *Docta ignorantia*) este următoarea: „Fă cel mai înalt efort al înţelegerii pentru a învălui în coincidenţa lor recepţia numelui şi a actului de a numi".

Iată ce înţelege Ion Barbu prin poezie, ca şi prin geometrie: „o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă"[14]. Între acel sistem ipotetico-deductiv ce se poate numi geometrie, şi organizarea elementelor verbale disjuncte prin metaforă, ambele orientate spre revelarea structurii identice a universului, analogia este manifestă. Prin fundarea axiomatică sau grupal-teoretică, matematicile asimilează doctrine diverse. Tot astfel, poezia, prin conjugarea elementelor discursive analogice. Poezia, ca şi geometria sunt, aşadar, sisteme simbolice. Referirea la simbol, în acest caz, are contingenţe mai degrabă cu sfera matematicilor şi, pe de altă parte, a religiei, decât cu aceea propriu-zis estetică, şi mai ales – istoric circumscrisă – a poeziei simboliste. Pentru înţelegerea semnificaţiei pe care o poate avea „simbolica" în economia poeticii barbiene, să considerăm succint sensurile rădăcinii eline, a termenului *symbolon,* respectiv a verbului *symbállein.* Sunt trei sensuri fundamentale pe care, în diverse grade, la diferite niveluri (chiar dacă nu toate în mod egal) le descoperim implicate în „simbolica" poetului-matematician. Acestea sunt: 1. a uni, a lega, a aduce împreună ceea ce a separat; 2. a se întâlni cu cineva, a trata cu cineva, a încheia o uniune, o legătură; 3. a descoperi ceva misterios, enigmatic (aplicabil îndeosebi la interpretarea verbului divin şi a profeţiilor). Corespunzător acestor trei sensuri ale verbului sunt următoarele trei categorii de sensuri substantivale: a. mijlocitor, semn de recunoaştere; b. ceea ce leagă părţile într-un tot, legătură, împletitură, societatea alcătuită din feluriţi participanţi, banchet, legătură erotică; c. semn de recunoaştere, tratat, mărime aritmetică, expresie a voinţei divine. Pitagora a introdus termenul în limbajul filosofic, iar Platon mai târziu a cuprins eforturile predecesorilor săi în definirea simbolului într-o formulă simplă

[14] *Id.*, p. 39.

conform căreia acest concept ar consta într-o entitate ce face „una din două". Neoplatonicienii (de ex. Jamblichos) denumesc prin simbol uniunea între actele divine şi umane.

Însăşi întâlnirea dintre poezie şi geometrie, în perspectiva poeticii lui Ion Barbu, reprezintă o asemenea uniune. Uneori, poezia „aminteşte" de geometrie. Există în geometrie un loc în care se întâlneşte cu poezia. Aceasta din urmă „este o prelungire a geometriei", în aşa măsură încât – într-un moment mai senin – Barbu poate face această confesiune: „rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei"[15] Când îl elogiază pe Lucian Blaga, după apariţia volumului de poezii *Lauda somnului*, observă că poetul acesta „ştie precis unde trebuie căutată poezia. Propriile sale investigaţii şi experienţe fraterne din aceşti ultimi nouă ani îl obligă să cunoască principiul poeziei ca o spiritualitate a vizualităţii. «*Geometrie* înaltă şi sfântă»"[16].

De la această sacralitate atribuită geometrici – de Ion Barbu, nu de Lucian Blaga – trebuie să pornim în comentarea textelor citate. Fervoarea matematicianului pentru geometrie (la început, cel puţin, în tinereţe, căci mai apoi, părăsind preocupările sale de geometrie, se va consacra unor probleme de algebră nealgoritmică) e fervoarea unui ins care simte nevoia cultului, nevoie ce nu poate fi potolită decât prin trăirea unor momente de uniune cu obiectul absolut al fervorii. Geometria (şi nu numai ea, cum vom vedea) este pentru Ion Barbu un spaţiu consacrat, un fel de crâng sfânt în care se petrec întâlniri *simbolice* – în sensurile antice, etimologice ale cuvântului. Întâlnire a omului cu mai mult şi mai înalt decât umanul. „Suflet mai degrabă religios decât artistic – astfel se mărturiseşte poetul matematician în *Cuvânt către poeţi* –, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii: starea de geometrie şi, deasupra ei, extaza"[17]. Prin starea de geometrie şi dincolo de ea e vizată extaza, o stare supremă de ek-stazie, de ieşire din sine, de uniune cu

[15] *Id.*, p. 40.

[16] *Id.*, p. 95.

[17] *Id.*, p. 105.

absolutul. Stare a *intelectului* şi *viziunii*. Geometria participă la o *via illuminativa* care debuşează imediat, „deasupra" ei, într-o mai înaltă *via unitiva*. Contemplativul, „suflet religios", găseşte în starea de geometrie şi în extaza pe care aceasta i-o mijloceşte succedaneul unei mistici.

Este firesc ca de la asemenea înălţime spirituală – râvnită – starea de poezie să fie privită fie ca o trăire de calitate spirituală inferioară, fie ca o stare asimilabilă cu starea de geometrie şi *salvată* ca atare. Numai întrucât poezia aminteşte de geometrie, numai în locul în care se întâlneşte cu aceasta, numai ca echivalent al stării de geometrie ca prelungire a „domeniului divin" al geometriei, ea poate fi *consacrată*.

„Dan Barbillian – observă cu fineţe Solomon Marcus – era un mare contemplativ. Nu înceta nici o clipă să se mire în faţa structurii matematice a universului, întârziind îndelung în faţa fiecărei proprietăţi noi, cu o prospeţime şi un neastâmpăr al spiritului în care omul de ştiinţă şi poetul erau deopotrivă prezenţi"[18]. Contemplaţia este eminamente un act al intelectului de simplă intuire a adevărului. Ea diferă de cugetare şi meditaţie, printre altele, prin însuşi faptul că aspiră spre o cunoaştere extatică – orientată spre uniunea cu obiectul cunoscut. Or, cunoaşterea în spiritul barbian nu este niciodată o simplă investigare a fenomenelor, o depistare şi o descriere a lumii sensibile. Aceasta ar fi o cunoaştere inferioară, de gradul întâi. Contemplaţia este o cunoaştere de gradul al doilea. Ea caută numenul, lucrul în sine. Dar numenul nu se atinge printr-o „laborioasă barbarie" ştiinţifică, prin simpla enumerare, analiză şi descriere, ori simplul calcul al fenomenelor. De altfel, în sferele matematicilor pure, fenomenul este – prin însăşi natura acestei ştiinte a ştiinţelor – decantat. „Realitatea în matematicile pure – arată de altfel Ion Barbu – o constituie lumea conceptelor (abstracţiuni ale unor date directe ale experienţei). Deci tratarea realistă a acestei naturi secunde, cogitale, o constituie nu dezvoltările algoritmice (calculatoare), ci combinarea logică a axiomelor. Tot ce se interpune între subiectul raţionant şi «datum»-ul

[18] Solomon Marcus, *Din gândirea matematică românească*, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 124.

noţiunilor, tulbură oglindirea lor în spirit"[19]. Fără să intrăm în discutarea acestor aserţiuni, trebuie să remarcăm următoarele: 1. Dan Barbillian consideră calculul matematic o metodă heuristică utilă dar care nu poate să ajungă la esenţe, ba, dimpotrivă, care maschează „adevărata natură a lucrurilor"; 2. pasiunea lui Dan Barbillian pentru algebra nealgoritmică (despre care ne vorbeşte Solomon Marcus) este conjugată (şi în fond este una) cu deschiderea sa spre *natura secundă*, cogitală; 3. lumea conceptelor, a abstracţiunilor (din care face parte combinarea logică a axiomelor) este, ontologic, o lume a reflectărilor în spirit, dar nu a reflectării sensibilului, ci a unui *datum* al noţiunilor; 4. Reflectarea în spirit implică un primat al spiritului obiectiv transcendent, asupra spiritului subiectiv; 5. nu formele reale, ci cele posibile de existenţă îl interesează pe matematician (şi pe poet).

Dar cel mai important corolar e cel pe care-l deducem cu privire la poezie ca prelungire a geometriei. Ca şi aceasta din urmă, poezia se refuză ca reprezentare a fenomenelor. Asemenea geometriei (şi împreună cu ea), poezia vizează universul infinit al posibilelor. Ca şi savantul, poetul e un demiurg care proiectează lumi probabile („Suntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem şi noi... concurenţă demiurgului în imaginarea unor lumi probabile"[20]). Această „imagine" nu este o reprezentare a realiilor, dar nici un elaborat al unei subiectivităţi imaginante. Ea este de natură simbolică – adică manifestă sensurile profunde, esenţele, mijloceşte semnele de recunoaştere a ideilor; leagă într-un tot cosmic aspectele parţiale, posibile, ale unui univers ipotetic; reprezintă „formele posibile de existenţă" în relaţiile lor. Geometria şi poezia prin natura lor simbolică se oferă drept cunoaştere *în oglindă*. Poetica „jocului secund" este aceea a contemplării în oglindă simbolică. După Ion Barbu, toate simbolurile se cer omogenizate, pentru ca – prin coordonarea lor – să aducă în existenţă un nonneant cosmic. Abstracţiunile matematice, ca şi figuraţia poetică, au – în mod egal – nevoie de simboluri concrete în

[19] *Id.*, p. 224-225.

[20] *Id.*, p. 39.

reflectarea unui „cosmos unitar"[21]. Geometria şi poezia, deopotrivă, mijlocesc o cunoaştere extatică. Desigur, prin organizarea cercetărilor matematice majore, ca şi prin organizarea elementelor disjuncte în funcţiunea poetică, se revelează structura identică a universului sensibil. Dar numai printr-o simbolică a formelor posibile.

Unde e, aşadar, acel *loc luminos* în care geometria se întâlneşte cu poezia ? Acesta este locul unei *înţelegeri* contemplative, simbolice, pure. Recunoaştem o asemenea circumscriere a domeniului poeziei şi a raporturilor ei de identificare (mai mult decât de conjuncţie) cu geometria, într-un text închinat de Ion Barbu apologiei lui Moréas: „Domeniul poeziei nu este sufletul integral, ci numai această zonă privilegiată, unde răsună actele lirei. Este locul oricărei frumuseţi inteligibile: înţelegerea pură, onoarea geometriilor"[22].

Precizând acest domeniu al poeziei, identic cu *locul* luminos în care aceasta se întâlneşte cu geometria, nu am făcut decât să precizăm temeiul poeticii barbiene. Geometria o vom reîntâlni discutând despre rolul conceptului Heladei în această viziune despre arta poetică. Iar ca „beţie castă", geometria e închipuită – ca şi poezia – o disciplină iniţiatoare în mistere sacre, ba chiar ca un *loc mistic de* uniune extatică cu sacrul. Aceasta nu înseamnă că fervoarea trebuie să elimine rigoarea. Poetica lui Ion Barbu se înfăţişează nu sub chipul „beat", al *Rauşch*-ului dionisiac, ci sub acela al unei înţelegeri, al unei voinţe de raţionalizare a poeziei.

La începutul acestui capitol ar fi trebuit să ne punem întrebarea: crede oare Ion Barbu în posibilitatea unei poetici, şi dacă da, crede el în validitatea unui asemenea model raţional al poeziei ?

La prima întrebare putem răspunde afirmativ. În mărturisirile literare pe care le face în faţa studenţilor de la Facultatea de litere din Bucureşti, la invitaţia lui Dimitrie Caracostea, în 1932, poetul declară că o poezie mai ascunsă permite din punct de vedere raţional, „nu una, nu două, ci un mare număr de explicaţii"[23]. De aici, va deduce că nici

---

[21] Cf. Ion Barbu, *Rânduri despre poezia engleză*, *România nouă*, an. II, 19 iunie, 1921.

[22] *Id.*, p. 125.

[23] O parte din conferinţa aceasta a fost publicată de Dinu Pillat, în Ion Barbu, *Pagini de proză*, *ed. cit.*, pp. 54-56.

o exegeză nu poate fi absolută. Dar întrebarea pe care şi-o pune, dacă poetul trebuie şi poate să-şi tălmăcească opera, nu se referă doar la exegeză, la interpretarea critic analitică a unei opere. Ceea ce este pus aici în cauză este nu poezia propriu-zisă, ci arta poetică. Poezia este comparabilă – în perspectiva lui Ion Barbu – cu un fenomen fizic. Fenomenele – după cum am văzut – pot constitui obiectul de studiu al unor discipline stimabile. Dar ambiţia poetului-matematician îl mână dincolo, mai sus decât planul fenomenelor. Ca fenomen fizic, poezia „participă de misteriosul vieţii". Dar tot asemenea fenomenelor fizice care admit modele mecanice, devenind inteligibile, fiind explicate pe planul unei reflectări superioare, secunde, „tot aşa stările de raritate şi de vis ale poeziei pot fi reduse la un model raţional"[24]. Aceasta înseamnă validarea unei poetici şi ridicarea ei la o treaptă superioară a intelecţiunii. A reduce starea de poezie la modele raţionale, iată o circumscriere sugestivă a obiectului poeticii.

Această reducţie cvasi-fenomenologică a stării de poezie (prin punerea în paranteză a limitelor şi particularităţilor fenomenale ale poeziei date) întemeiază poetica. Dar cunoaşterea pe care o presupune arta poetică in-formează însăşi creaţia poetică. Faţă de un stadiu naiv al creaţiei literare nereflexive, a cărei ilustrare e găsită de Ion Barbu în folclor, cea reflectată, critică, întemeiată pe sau beneficiind de cercetări morfologice, etimologiee, semantice etc.[25] constituie un termen extrem al evoluţiei expresiei literare. Dar dacă admite şi recunoaşte valoarea unei asemenea literaturi *secunde,* reflectate, netăgăduind „oportunitatea" unor poeţi filologi – de tipul Malherbe ori Moréas –, totuşi consideră că „o literatură constituită numai din grămătici este un nonsens"[26]. Interesantă reflecţie, condamnând (cu toată recunoaşterea valorii ei eminente) direcţia puristă din matematici pe care o vede reprezentată de Emmy Noether şi şcoala ei, dar indirect şi direcţia poeţilor

---

[24] *Id.*, p. 54.

[25] Ion Barbu pare să preconizeze – în spiritul unei „noi critici" – opera ca sistem deschis, *opera aperta* (Umberto Eco), iar cercetările operei literare eşalonate la mai multe niveluri.

[26] *Id.*, p. 228.

grămătici, a celor care au încercat să „dea un înțeles mai curat rostirii tribului", deci predecesorilor săi puriști și abstracți din stirpea lui Mallarmé.

Poetica își are, deci, justificarea ei, dar numai în anumite limite. Ea poate oferi *modele raționale* poeziei, dar nu i se poate substitui, nici nu-i poate uzurpa prerogativele.

Ion Barbu știe prea bine că teoria are și o valoare pragmatică. Astfel arta poetică are un rol nu numai modelator ci mijlocitor între spiritul subiectiv și cel obiectivat. El corespunde, oarecum – în triada hegeliană – spiritului obiectiv. Astfel poetica apare drept „o unealtă extrem de subțiată ce se intercalează între noi și creațiunea noastră"[27]. Ea mijlocește, are valoare instrumentală, împiedică precipitarea actului direct, obține o amânare fecundă. În diatriba împotriva lui Tudor Arghezi, ceea ce-i refuză poetului din *Cuvinte potrivite* este (pe nedrept de altfel) tocmai teoria ca așteptare și mediațiune.

Amintindu-l pe Arghezi, și atitudinea lui Ion Barbu față de poezia acestuia, trebuie să observăm că poetica barbiană se constituie *per oposiciòn*. Umoare belicoasă, temperament coleric, dispus – întrucâtva donquijotesc – să combată adversarii ce i se năzăresc sau, mai sportiv, să-și propună cu bună știință momâi de combătut, spre exercitarea unei vigori neliniștite, poetul *Jocului secund* își confecționează (nimic difamant în acest cuvânt) arta poetică, în bună parte opunându-se unor poetici, modalități de a practica poezia sau mișcări poetice contemporane. Tezele sunt, înainte de toate, antiteze, poetica barbilliană se constituie ca o antipoetică. Dar să trecem în revistă adversarii – reali sau imaginari – pentru a vedea, în negativ, desenându-se poziția lui Ion Barbu. Poezia tradiționaliștilor, ca și a modernistilor îi repugnă deopotrivă. Cuplul acesta al unor false contrarii este reprezentat prin caricare și redus la o tulpină trivială comună. Extrem de severă, judecata pare fără apel: „...dubla trivialitate a unor rurali fără mister și a unui modernism ce reușise să-și asimileze din toată sforțarea occidentală doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului"[28].

---

[27] *Id.*, p. 72.

[28] *Id.*, p. 99.

Ce îi reproşează Barbu tradiţionalismului ? Timiditatea: lirica nouă nu are de combătut tradiţionalismul ca atare, ci numai „tradiţionalismul timid". Dar, în genere, tradiţionaliştii îi stârnesc îndoieli în ce priveşte autenticitatea adeziunilor. Stilul pastiş ori pestriţ al *Gândirii* îl irită. Toate acele porţi ţărăneşti, ii, balauri, feţi-frumoşi, mozaicuri şi zugrăveli bizantine care decorează *Gândirea* (în plastica promovată, şi mai ales în tematica poeziei preferate) i se par de un gust îndoielnic, simple imitaţii inabile. Supraabundenţa motivelor folclorice chiar în poezia – elogiată – a lui Lucian Blaga, i se pare că alterează puritatea acesteia. De aceea, dintr-o teamă de a nu cădea în locul comun, în banalitatea clişeelor autohtoniste, preferă în ciclul poemelor balcanice să accentueze ceea ce el numeşte „elementul halucinatoriu" al acestora.

Dar nici avangardele diverse ale timpului nu-l atrag. Nu poate suferi încadrarea lui în categoria „modernistilor". E. Lovinescu publicase paginile sale despre Ion Barbu în capitolul *Contribuţia modernistă a „Sburătorului"*: *Ion Barbu,* din *Istoria literaturii române contemporane* (1927), iar G. Călinescu îl încadrase pe poet în capitolul *Dadaişti, suprarealişti, hermetici* din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Revoltă şi acţiune vindicativă împotriva amândurora. Noile curente poetice – futurism, Dada etc. – sunt decretate de el „vechile curente". Ceea ce apreciază la ele este o întoarcere în trecut şi reînnodarea unei legături cu romantica. Ceea ce detestă la ele e spiritul insurecţionist, confuzia, publicitatea dezmăţată etc. „Poezia e contrarul stării permanente de revoluţie, cum o definea mai deunăzi unul din aceşti esteţi"[29]. Poezia suprarealistă, îndeosebi, i se pare ratată iremediabil, întâi prin inadaptarea tipului francez (social, intelectual, retoric) la marele, la autenticul romantism (acela reprezentat, de pildă, de Novalis). Pe de altă parte, onirismul suprarealist e condamnat ca o simplă *remake,* readaptare a procedeelor naturaliste. Ciudată interpretare, deşi nu lipsită de temei. Ne dăm seama că obiectivismul literaturii „experimentale" a lui Zola era (îndeosebi în practica scriiturii acestuia) un vizionarism cu pretenţii obiectiv-sociologice. Halucinantul ne este azi, în ciclul Rougon-

[29] *Id.*, p. 52.

Macquart, mult mai viu decât descrierea documentată şi rece. Asemenea naturaliştilor, – observă Ion Barbu – suprarealiştii sunt schematici, degajând din vis mai mult „logica" visului decât „lumina" lui. Cu totul altă profunzime are lumina în opera lui Rembrandt, „cel dintâi suprarealist".

Sub titlul *Poezia leneşe,* Ion Barbu flagelează cu voluptate sadică poezia contemporanilor săi. A tuturor contemporanilor săi. Textul a apărut în *Viaţa literară* din 10 martie 1928 şi constituie o execuţie la rece a diverselor specii ale „poeziei leneşe". Trecerea în revistă a acestora se vrea nimicitoare, deşi sentimentul care – după mărturisirea scriitorului-călău – îl mână n-ar fi fost – după el – decât unul factice. Poetul mimează (sau, poate, trăieşte cu adevărat) un „sentiment motor"; acesta îl mână la o vindictă echivalentă cu o hecatombă. Poezia leneşe este oare o simplă minge de exerciţiu, o „vrăjmaşe împăiată" ? Da şi nu. Cu un an în urmă, în 1927, apăruse volumul lui Tudor Arghezi *Cuvinte potrivite,* pe care Ion Barbu îl executase într-un articol din *Ideea europeană.* De astă dată vrăjmaşul pare a fi o hidră cu mai multe capete. De ce „leneşe" ? Deoarece „nepregetul" i se pare singura viaţă spirituală autentică, singura sănătate. Dacă citim cu atenţie cuvintele pe care le închină acestui „nepreget" (contrar lenii) Ion Barbu, şi citim chiar şi printre rânduri, înţelegem că această stare de veghe, de promptitudine, implică o transcendere şi are o legătură cu reminiscenţa platoniciană. Pe de o parte, „nepregetul" înseamnă „liniştea dincolo-luminătoare a sufletului" – adică depăşire de sine, trecere dincolo şi luminare a tenebrelor de dincolo de limitele eului, ale subiectivităţii. Pe de altă parte, înseamnă „un gând preexistent şi regăsit: nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dor al memoriei înfiorate"[30]. Şi aceste cuvinte reprezintă o voinţă de depăşire, nostalgia unui dincolo, regăsirea unei transcendenţe prin memorie. Or, singura regăsire de acest gen este reminiscenţa unei lumi platonic ideale, presupus pierdute. Cu alte cuvinte, „nepregetul", ca virtute esenţială revendicată de poetul-matematician, este o nevoinţă de a rămâne în imanenţă cu tot ce reprezintă aceasta (trăire comună cotidiană, banală, dar şi aventură,

[30] *Id.*, p. 86.

exotism, pasiune etc.). Toate formele „poeziei leneşe" corespund modalităţilor felurite de a *pregeta* în săvârşirea saltului dincolo, a ek-staziei, a transcenderii.

De această semnificaţie a „lenii" unei poezii înglodate în imanent ţine şi tehnica rudimentară, barbară sau, cel puţin, „preeuclidiană" (ca în cazul lui Blaga şi Vinea). Facilitatea versului denunţă „poezia leneşe" şi deci o semnalează. Căci pentru Ion Barbu „nu există versificaţie spontană". Numai elaboratele dificile, compacte, au densitate poetică. *Faire difficilement des vers faciles* – iată o reţetă pe care poetul nostru o recomandă cu căldură. Aceasta nu înseamnă, însă, o pierdere într-un tehnicism abstrus. Versul „într-adevăr esenţial" e „versul jubilator" în care „Consistenţă" şi „Nedeterminare" (majusculele îi aparţin autorului) sunt unite.

Începe să se profileze din negativul repudiat pozitivul poeziei la care aderă Ion Barbu. Să enumerăm, însă, pe urmele lui speciile „poeziei leneşe". Acestea sunt, înainte de toate, cele două mari categorii ale lirismului contemporan, care îşi disputau – în deceniul al treilea – universul poeziei: modernismul şi tradiţionalismul. Dar nu numai acestea, ci toţi epigonii simbolismului, toţi intimiştii, sensibilii, discursivii, veriştii, regionaliştii sunt trecuţi fiecare în bolgia lui şi pedepsiţi cu definiţii şi caracterizări caricaturale. Idiosincraziile lui Ion Barbu ies la iveală în clasificarea aceasta punitivă. Sinceritatea afectelor, banalitatea vorbirii cotidiene n-au ce căuta după el în poezie, nici predicaţia, nici naivitatea, nici silogismul ori copia realului, nici cabotinismul ori tabietul comod al romanţei şi al elegiei. Critica se ridică deasupra speciilor depistabile în peisajul poeziei contemporane. Ea devine o polemică cu forme tipice, posibile, de lirică osândită la un minorat iremediabil. Ironia finală, iertătoare, a autorului acestui pamflet este o atitudine curtenitoare – tot atât de factice ca şi ura care i-a dat naştere. Tot astfel, explicaţia justificatoare, oarecum, a „poeziei leneşe", că într-un singur veac nu se poate sări de la „cântecul lumesc... la o poezie de experienţă şi transfigurare". Acestea se află la polii extremi ai lenii, respectiv ai nepregetului.

Risipite prin textele lui Ion Barbu, observaţiile sale critice pe marginea poeziei desenează necontenit conturele teritoriilor abhorate.

De fapt, nu o dată respinge cu indignare formule poetice ce îl vor fi ispitit în treacăt, pentru care a simțit – într-o epocă sau alta – o atracție. Mai mult decât atât, îl surprindem împotrivindu-se unor ipostaze lirice depășite, refulând teze la care anterior aderase. Îl vedem disprețuind o „poezie cu obiect" care creează discursuri închegate („o fizică sau o retorică"), forme ale spiritului obiectivat – cum ar spune Hegel. Dar poezia – o dată părăsită faza parnasiană – nu mai reprezenta pentru Ion Barbu o concrețiune sau un sistem având un „obiect". Tot astfel, nici răsfrângerile eului care se complace în propriu-i patos nu-l încântă. Dacă „poeziei cu obiect" îi reproșează o rigidizare a vieții spiritului, pe aceasta care nu cunoaște decât tribulațiile subiectului (depresiuni, spovedanii, „atmosferă") o acuză de a nu conține nici un „principiu liberator". Poezia „lirică" nu-l interesează (înțelegând, evident, prin lirism, revărsarea afectelor, indiscreția mărturisirilor). Închistată în obiect sau în subiect, poezia se trădează pe sine. Tot astfel, poemul în proză (se dă exemplul unor producții de acest gen ale lui Vinea !) este un hibrid.

Târziu, judecându-se pe sine (cu o severitate în care s-ar putea să intre o doză de cochetărie) se declară – într-o scrisoare către Nina Cassian – „cel mai demodat poet", „un rătăcit, un intrus în înaripata gintă"; un simulant. În aceeași scrisoare arată că „poezia inventivă" în care a căutat să se instaleze „este totuși o poezie impură"[31] – că numai prin exercițiul matematicilor acea poezie s-ar fi purificat. Nu ne interesează aici aplicabilitatea acestor observații la cazul poeziei lui Barbu. Dar impuritatea poeziei, nu de ajuns decantată prin filtrul (destul de enigmatic) al matematicii, este o sentință având un caracter mai general. E cert că pentru poetul nostru „puritatea" poeziei nu avea același sens ca pentru Henri Bremond care a lansat discuției această formulă. Și înțelegem aceasta atunci când, în teribila diatribă împotriva lui Tudor Arghezi, întâlnim învinuirea adusă poeziei acestuia de a nu fi decât o „impură industrie".

Imprecațiile care în articolul *Poetica domnului Arghezi* sunt lansate în snop manifestă o iritare puțin comună. Dar nu găsim în textul acesta

[31] Citată în Ion Barbu, *Pagini de proză*, ed. cit., pp. 57-59.

polemic doar izbucnirea unui atrabiliar, ci expresia unei arte poetice coerente. Ion Barbu atacă furibund, dar nu orbește. Să enumerăm învinuirile – pentru a deduce mai târziu caracterele poeticii implicate.

Poezia lui Arghezi e acuzată de a nu fi decât potrivire de cuvinte, așezare mozaicală; de a fi rezultatul unei inocente aplicațiuni spre migală a unui meșteșugar și, ca atare, aplicarea unei poetici mărunte și manufacturiere unei industrii impure (ce ar fi rezumată în versul *Faci cu acul fir de perle*). Dar, mai grav, poezia lui Arghezi ar fi – după criticul său – lipsită de mesaj, refuzată de idee, „o poezie castrată", înecată în materia prea densă, regizată de o estetică mecanică („Estetică de covoare olteneşti"), în care se cultivă aliteraţia în contrasens sau diluată. Efortul de construcție e nul, tehnica nu e voluntară, ci e fruct al hazardului sau al relicvelor unui har pierdut. Pe lângă unele reproșuri ca acela al pastișării lui Eminescu, al facilității, al logicii paradoxale, revine atacul cu privire la doctrina poetică. O „concepție de împrumut" ar sta la baza poeticii argheziene, aceea a unui impresionism desuet, a unui *plein-air*-ism care a izbutit să facă din poet pe alocuri un „semănătoristo-poporanist reușit". Modernismul său nu e voință de realizare a frumosului necontingent, ci un satanism post-baudelaireian. Nici o reflexiune, ci numai sentimentalism și senzualism. Refuz al teoriei. În sfârșit, poezie de pitoresc, de violență, gen hibrid al romanului analitic în versuri, „unde sub pretext de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate,* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei". Există în această diatribă un numitor comun al celor mai multe acuzații: poetul judecat ar fi un refuzat al Ideii, poezia sa ar trăda lipsa reflexiunii, a unei ideații, „Castrarea" ei se referă la smulgerea (sau neinstalarea) atributului clar al ideii. În fond, poetica lui Arghezi (cum arată și titlul articolului), și numai în subsidiar poezia este incriminată. Ceea ce îi lipsește poetului este tocmai acea unealtă subțiată pe care – am văzut – Ion Barbu o consideră necesară în actul poetic, unealtă ce se intercalează între noi și creația noastră. Dar Ideea nu are doar acest rol de mijlocitor, ci se cere cultivată în sine. De aici nobila gratuitate a spiritului pe care, de asemenea, Barbu i-o contestă lui Arghezi. Și, aici, în acest punct, pamfletul se revelează un discurs *pro domo*, și atacul împotriva unei poetici socotită nulă devine apărarea

unei poetici a jocului superior mintal, a valorilor ideale, a gratuității spiritului.

Pe fondul tuturor acestor negații, să încercăm conturarea, în pozitiv de astă dată, a artei poetice barbiene. Și, înainte de toate, stabilirea locului său în raport cu parametrii refuzați ai „modernismului" și „tradiționalismului". Formula pe care și-o arogă Ion Barbu este aceea – deloc eclectică, mai degrabă sintetică – a unei înnodări a prezentului cu trecutul, „cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică"[32]. S-ar putea adăuga, în spiritul celor afirmate de poet, un corolar al acestei teze, după care tradiționalismul n-ar fi decât un modernism *à rebours*.

Întrucâtva, în spiritul aceleî afirmații a lui T. S. Eliot care statuează o ordine ideală a literaturii, în virtutea căreia trecutul poeziei poate fi modificat de prezent, după cum prezentul este îndrumat de trecut, poetul nostru imaginează o invizibilă legătură prin care comunică cu trecutul august, cu oda pindarică, într-un spațiu al celebrării (în rilkeanul *Raum der Rühmung*).

Știm că, în exegeza poeziei lui Ion Barbu, Helada joacă un rol de prim ordin. Aceasta deoarece, în reveria poetului, un spațiu al Greciei este deosebit de fecund. Grecia este o figură mitopoetică ce ordonează pe multiple planuri imaginarul barbian. Aici nu luăm, însă, în considerație temele și motivele „Greciei" pe care le descoperim în poezia lui, ci viziunea Heladei ca dominantă a artei sale poetice, ca nod doctrinar.

O primă circumscriere a acestei viziuni o găsim într-un text polemic („*Evoluția poeziei lirice*" *după E. Lovinescu*) sub forma unui argument împotriva tradiționalismului literar. E adevărat că antitradiționalismul de astă dată (ca de atâtea ori de altfel) se manifestă ca o substituire a unei tradiții prin alta. Căci, iată ce afirmă Ion Barbu: „A înnoda cu Asachi, Alecsandri, Bolintineanu și Conachi înseamnă a pacta cu accidentalul și particularul. Formele revelate ale poeziei stau mai departe în suvenirea unei umanități clare: a Greciei, chenar ingenuu și rar ocolind o mare. Intuiția acelui suflet e o favoare a

[32] *Op. cit.*, p. 43.

zeilor"[33]. Asociem acest text cu altul, declarativ, privind propria creaţie lirică a poetului, dar semnificativ pentru tendinţa sa programatică, un text îndreptat de astă dată – ca un contraargument – împotriva modernistilor. „În poezia mea – îi spune Ion Barbu lui I. Valerian –, ceea ce ar putea trece drept modernism nu este decât o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică"[34]. Atât concepţiei tradiţionaliste, cât şi celei moderniste despre poezie, îi este opus modelul unei *poesia perennis*. Acest model e expurgat de tot ce e accidental sau particular. Helada şi „oda pindarică" nu sunt istoric delimitate. Ele indică o esenţă supratemporală a poeticului, cu care se intră în contact doar printr-un har, o *gratia gratis data*, o „favoare a zeilor" specială. Găsim şi aici, în această evocare a Heladei, ca şi în evocarea Programului de la Erlangen, ori a locului comun al Geometriei şi Poeziei expresia unei fervori cvasimistice. Poetul apără imaginea tărâmului sacru al Greciei de orice interpretare care se poate corupe sau degrada, de orice profanare. Precizările istoric-arheologice ştirbesc sacralitatea („Excesul de umanism o întuneca"). Chiar invocarea modernismului poetic în templul cu care se identifică Elada pentru Ion Barbu „sună ca o evocare profană"[35].

S-a remarcat că poetul îşi caută – retrospectiv – în conceptul „Heladei" un factor de unificare al poeziei sale. O asemenea perspectivă a poetului ca ghid în exegeza propriei poezii nu ne interesează aici. Însă Helada – o Grecie abstractă, fireşte, atemporală, spaţiu al unei recunoaşteri mitice de sine printr-o proiecţie în arhaic, spaţiu privilegiat în care se petrec nupţiile Geometriei şi Poeziei, în care *suflă* şi *pogoară* Graţia –, o asemenea Heladă îi permite lui Ion Barbu să programeze o funcţie mitopoetică, aportul – probabil – cel mai original al artei sale poetice.

Presupune oare funcţia mitopoetică existenţa prealabilă a unei mitologii ? Ion Barbu în al său *Cuvânt către poeţi* – scris într-o oră mai târzie, mult după renunţarea din 1930 la cariera poetică – evoca

---

[33] *Id.*, p. 80.

[34] *Id.*, p. 43.

[35] *Id.*, p. 80.

miturile străvechi, îndeosebi eline, dar şi folclorice, şi îndruma spre o resurecţie a lor: „Încât, dacă trebuie zilei noastre poezie, fie aceea, străveche, a basmelor pădurii"[36]. El transforma astfel o anumită propensiune mitopoetică a poeziei sale într-un precept al artei poetice. După ce, cu oarecare cochetărie, se eschiva („Dacă la vârsta mea aş putea cânta..."), el declara: „Aş considera exerciţiul poetic (şi poetic naturalist) ca o minunată himeră, mai mult pentru a slobozi din scorburile inimii poporul de Joimăriţe ori Mumi ale Pădurii, în chip de inofensive şi strălucite baloane de săpun"[37].

Aşadar, undeva, în tainicile „scorburi" ale inimii, trăieşte, neştiut de noi înşine, un popor fabulos, pe care poezia se cuvine să-l reveleze. Se *cuvine*... un act de eliberare, de slobozire a miticelor făpturi la lumină. Acest „leagăn mitologic" (*Uvedenrode*), aceste spelunci ale lumii noastre lăuntrice, se aseamănă – în vorbirea metaforică dar atât de lucid-precisă a poetului-matematician – cu arhetipurile inconştientului pe care un Carl Gustav Jung le descoperea la un nivel mai profund decât inconştientul freudian. Pe când acesta din urmă e un inconştient individual, cel descoperit de psihologul din Zürich e, după cum se ştie, un inconştient colectiv (*Kollektivpsyche*). Reprezentările colective, arhetipurile derivă dintr-un fond al experienţelor arhaice, fiind general-umane. Ele alcătuiesc o masă de motive mitologice, imagini de tipul acelora pe care le întâlnim în mitologia popoarelor arhaice sau în „credinţele", în „superstiţiile" populare. Acele joimăriţe ori mume ale pădurii continuă din timpuri străvechi să coabiteze cu alte asemenea făpturi, ducând în noi o viaţă criptică ori larvară. Psihanaliza (şi îndeosebi Jung) a insistat asupra faptului că inconştientul e o realitate naturală, moral ori estetic indiferentă. „Monştrii" există *în noi*. Dar imaginile subliminale dobândesc un caracter monstruos numai în anumite cazuri de specială maltratare a inconştientului din partea conştientului. Mentalitatea „primitivă" acorda puteri demonilor care puneau stăpânire pe sufletul şi trupul oamenilor, iar şamanii ori preoţii căutau o exorcizare a duhurilor vrăjmaşe, o eliberare din starea de

[36] *Cuvânt către poeţi*, *Pan*, 1940, an. 1, nr. 1, *op. cit.*

[37] *Id.*, *ibid.*

posesiune. Psihanaliza este şi ea o încercare taumaturgică, chiar dacă nu mai atribuie „demonilor", monştrilor, răul de care pretinde să ne elibereze. Freud a indicat una din căile de eliberare a omului de sub continua ameninţare subliminală, şi anume, sublimarea conţinuturilor inconştiente, proiecţia lor în conştient prin actul artistic. Prin sublimarea artistică, poporul speluncal de făpturi mitologice din noi se preschimbă din demoni în „inofensive şi strălucite baloane de săpun". Incontestabil, Ion Barbu acordă, în fraza pe care am citat-o, un oarecare credit teoriei psihanalitice a sublimării. Teorie, fără îndoială, profund falsă, a explicării de *jos în sus,* prin cele inferioare a celor superioare, a spiritului prin biologic, a conţinuturilor valoric-pozitive prin cele valoric-negative. Sublimarea psihanalitică se aseamănă cu dorinţa alchimiştilor de a transforma plumbul în aur, lucru pe care fizica actuală l-ar putea face posibil, dar numai printr-o investiţie care să compenseze plusul valoric realizat prin transmutaţie. Or, cum se poate explica transfigurarea poporului larvar de joimăriţe şi mume ale pădurii existând în „scorburile" inimii, într-un *cântec încăpător,* decât prin mijlocirea *Verbului* care nu e câtuşi de puţin un dat al regiunilor subliminale ?

Îndrumând poeţii spre învierea miturilor străvechi, poetul *Jocului secund* făcea o afirmaţie apropiată de o teză a poeticii clasicului Boileau, care opunea „miraculosul" păgân, lumea mitologiei – după el singura poetic elaborabilă – „miraculosului" creştin. Ion Barbu confruntă şi el lumea sacrului creştin, lumea „cârmuită de cetele îngereşti" şi „lumea Fabulei" a mitologiei antice, proclamând-o pe aceasta din urmă „mai poetică decât cea dintâi". Lumea *mitului* era, aşadar, pentru el, (cel puţin în formularea momentană din *Cuvânt către poeţi*), nu mai puţin decât pentru o augustă tradiţie a poeziei, de la alexandrini până în veacul trecut, identică cu lumea *fabulosului mitologic.* La temeliile sufletului modern – afirmă Barbu – descoperi straturi profunde de păgânătate. Acestea au fost sublimate din cele mai vechi timpuri. Mitul clasic era povestire despre zei. După amurgul zeilor Antichităţii, poeţii au conservat amintirea tribului „acestor ciudate şi încântătoare făpturi", Afrodite, Poseidoni, nimfe şi sirene, transfigurarea poetică fiind doar o transpunere a unei iniţiale

transfigurări mitice. Actul mitopoetic se reducea, de fapt, la găsirea celor mai plastice echivalenţe verbale, poetice, pentru mitul preexistent, gata elaborat. Aceasta, îndeosebi, în clasicismul modern. Arta Renaşterii şi estetica clasicismului francez din secolul al XVII-lea considerau mitul cu totul desacralizat, detaşat de implicaţiile sale religioase originare, drept un simplu pretext artistic, o temă dată ce urmează a fi poetizată. Mitologia precede, în spiritul acestei estetici, poezia. Poezia, însă, dă o formă mitului. De aceea, Ion Barbu se întreabă: „De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forţe obscure, precreştine ?"[38].

Evident, nu se mai poate vorbi, în legătură cu această mitologie transpusă în poezie, de o prezenţă „vie" a mitului. Ceea ce dădea „viaţă" mitului era sacrul, numinosul. Omul arhaic recunoştea o prezenţă a numinosului, a Divinului, în lumea sa. El nu avea desigur o „credinţă" în sensul unei credinţe religioase. Nu se poate aplica relaţiei mit-sacru, acel raport pe care sub o formă psihologică îl exprimă, pentru „credinţă" şi „icoane", versul lui Eminescu: „Credinţa zugrăveşte icoanele-n biserici". Când a început să se pună problema crezi-nu crezi în mit[39], mitul încetase de a mai fi viu. Supus unei îndoieli, el îşi pierduse caracterul incontestabil, de la sine înţeles. Omul arhaic trăia într-o cultură cultică. Din clipa în care mitul, cultul, riturile îşi pierd caracterul sacral, ele se păstrează în timp, dar semnificaţia lor nu mai e decât pur culturală. Actul cultic persistă ca act de cultură. De la miturile „vii" se ajunge la mitologemele literar-artistice care sunt recunoscute ca ficţiune. Dar, în acele temelii mitice, se ascunde „demonia naturii noastre şi greutatea e numai să le găsim adevăratul rost"[40].

Ceea ce propune, aşadar, Ion Barbu prin întoarcerea la spaţiul mitic-sacru al „Heladei" nu este redescoperirea sursei unor vechi mitologeme. Soluţia sa poetică e departe de a fi aceea a unui neoclasicism oarecare. La o matrice elină a poeziei (întrupată în oda

[38] *Id.*, p. 104.

[39] Vezi Platon, *Phaidros*, 229 C.

[40] Ion Barbu, *Pagini în proză*, ed. cit., p. 104.

pindarică) se face aluzie în conferința despre Jean Moréas. Apologia poetului francez pe care o face poetul român este una *pro arte sua*. Lira cultivată de acel grec la Paris ar fi „o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spiritului, având drept cadru adevărat acel «topos atopos» al anticilor"[41]. Matricea oricărei poezii ar fi lira. Nu lira – materială, firește – ne avertizează Barbu, ci o anumită „atitudine rapsodică", din care derivă o serie de „operațiuni aedice". Acestea sunt de natură cultică, „rituri proprii aedului, care constituie domeniul poeziei"[42]. Aplicate *Stanțelor* lui Moréas, aceste determinări sunt, evident, excesive. Ele nu sunt aplicabile nici poeziei lui Barbu decât cu multă prudență. În schimb sunt revelatoare pentru un ideal elin al poeziei pe care îl nutrea poetul nostru. Întoarcerea la Helada pe care, în geometrie i-o atribuie lui David Hilbert și în poezie lui Moréas, unul revenind la Euclid, celălalt la Alceu, aparține unui *Wunschtraum* profund barbian. De acel concept al „Heladei" ține o frumusețe canonică, o artă mai general concepută, mai abstractă (a teoremelor și a unei poezii esențializate), o formă „avară", o muzicalitate asemenea unei arhitectonici sonore, o strictă ordonanță, o puritate, în sfârșit, în succesiunea intervalelor.

Geometrie și Helada: dubla *via regis* către esența poeziei. În aparență, esența aceasta s-ar părea (judecând după unele afirmații ale lui Ion Barbu) că ar trebui descoperită în Ideea platonică. Este eronată, istoric, afirmația poetului după care Platon ar fi identificat *Poesis*-ul cu „esența înaripată care încoronează uneori această lume de reminiscențe"[43] – adică universul ideilor. Echivalarea e simptomatică doar pentru reflecția barbiană asupra poeziei. Eroarea se întinde, desigur, și asupra interpretării concepției lui Moréas în această perspectivă, poetica „școlii romane" pe care o ilustra poetul francez revendicând „principiul greco-latin", dar nicidecum vreo esențialitate platoniciană. Tot astfel, nici o relație între orizonturile mediteraniene ale reprezentantului „școlii romane franceze" și poetica unui *topos*

[41] *Id.*, p. 125-126.

[42] *Id.*, p. 133.

[43] *Id.*, p. 124.

atopos. Expresia aceasta, cu totul neadecvată atunci când e aplicată de Ion Barbu poeziei lui Moréas, devine inteligibilă doar în sfera *lirismului absolut* barbian.

Dar, înainte de a analiza acest concept, să urmărim încă periplul elin al meditațiilor peripoetice ale poetului-matematician. Erorile de reprezentare istorică a unor idei nu trebuie să ne descurajeze. Desigur, „Helada" lui Nietzsche nu rezidă în: „Elanul, cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician"[44]. Un asemenea elan aparține mai curând unei simple ipoteze morale, potrivnică Eladei grămăticilor, și aptă de a sluji revivificarea unor ruine arheologice, prin forța imaginației. Isarlîk-ul barbian – în cele șapte straturi ale cetății – ascunde și revelează, totodată, mitul homeric, Elada arhaică și raiaua mai recentă turcească. Între cerul platonician și târgul hilar balcanic conjuncția aparține unor magnetisme bizare ale polilor sferei poetice barbiene. Din punctul de vedere al artei poetice, întregul periplu prin Atena, Alexandria („sfânta rază a Alexandriei") și Isarlîk se rezolvă într-o încercare de a conferi poeziei un plan mitic-ideatic ideal, de a vedea în *starea de Heladă* (dacă o putem numi astfel), ca și în „*starea de geometrie*", echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii. Nimic din încercarea simplă a „școlii romane" ori din aceea a oricărui neoclasicism mai mult ori mai puțin modern de a reînnoda trecutul, de a-l reactualiza. Poetica lui Ion Barbu nu-și propune o reconstituire arheologică, ci o coborâre spre un *arhè* al poeziei, spre un început absolut al ei. Efortul neîncetat reluat al poetului de a se ridica „la modul intelectual al Lirei", de fapt la un absolut al liricului, își găsește justificarea în mitul unui orfism sui generis: „Faptul poetic inițial: cununa înflorită și Lira"[45]. O funcție mito-poetică întemeiată pe acest „fapt poetic inițial" nu poate să fie lipsită de contingențe cu funcționarea ordonatoare a Geometriei. Căci modul intelectual al lirei este – cum am văzut – congener cu experiența intelectuală a Geometriei. De aceea Ion Barbu va deprecia orice poetică „preeuclidiană" – chiar și aceea a unui Lucian Blaga, altfel apreciat de el.

---

[44] *Id.*, p. 45.

[45] *Id.*, p. 47.

Euclid şi axiomele unei geometrii elementare (elementarul reprezentând un fel de „clasicism al matematicilor"[46]) constituie cea mai bună introducere – în spirit barbian – la înţelegerea formulei pe care – cum va spune poetul într-o oră târzie, adresându-se în *Cuvânt către poeţi*, tinerilor de la revista *Pan* – a aruncat-o discuţiei în tinereţe: formula *lirismului absolut*.

Poate pentru întâia oară foloseşte Ion Barbu această formulă în articolul-pamflet *Poetica domnului Arghezi*, opunând unui pol negativ, închipuit prin poetica argheziană, unul pozitiv, al „lirismului absolut". Textul este următorul: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se aşază sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidenţă, sinceritate, disociaţie, naivitate*, poţi ridica orice proză la măsura de aur a lirei"[47]. Constelaţia lirismului absolut apare aici drept o modalitate poetică guvernată de o intelectualitate obiectivă, definită mai mult prin ceea ce nu e (nu e tot ce e enumerat, indicat în „Poezia leneşe"). Lirism al esenţelor, al unei ordini atemporale (*topos atopos*). Ordine cvasistelară, mai înaltă decât tot ce e uman, mundan, cotidian. Afecte, subiectivitate, inocenţă, expresie imediată, sunt izgonite din acest lirism. Absolutul nu este o sferă existentă, ideală, un univers platonician al Ideilor, ci „ca tot absolutul" e „o pură direcţie, un semn al minţii"[48]. Nici un transcendentalism aşadar. Lirismul absolut nu înseamnă ipostazierea unor entităţi poetice „absolute", ci reprezintă un elan infinit şi totodată o libertate infinită a intelecţiunii sau, mai larg, a elanului spiritual. „Dificilă libertate – mai adaugă Barbu. Lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism"[49]. Comentarea acestor aserţiuni pretinde un plan de

[46] Solomon Marcus a arătat că matematicele elementare sunt – pentru Barbillian – „«matematici de întemeiere»", o gândire matematică elementară manifestându-se prin „«tendinţa de a concepe adevărurile matematice noi tot în limitele vechilor tipare, familiare şi armonioase»" (*op. cit.*, p. 122).

[47] *Id.*, p. 73.

[48] *Id.*, p. 74.

[49] *Id.*, p. 75.

referință. Cel mai apropiat și, în același timp, mai divers poate fi găsit în teoria pe care, trei ani mai târziu, în *Calepin d'un poète* (publicat la Galimard în 1930), o expune Paul Valéry, privind *la poésie absolue*.

Pe urmele lui Mallarmé, Valéry definea poezia drept un „pur limbaj", iar poemul drept un „act de limbaj". După el o poezie trebuie să dea impresia unui sistem complet de raporturi reciproce între ideile și imaginile noastre, de-o parte, și mijloacele de expresie, de alta. Formula *poésie absolue*, prin care încearcă să surprindă această relație, nu are în sine nimic absolut. Dimpotrivă, ea acoperă o relație, constând într-o căutare a afectelor ce rezultă din relațiile stabilite între cuvinte, sau în relațiile de rezonanță ale cuvintelor între ele. Poezia absolută – în acest sens – ar rezulta dintr-o căutare, o explorare a domeniului sensibilității guvernat de limbaj. De fapt, Valéry substituie termenul de „poezie absolută" aceluia de „poezie pură" (îndeosebi după polemica sa cu abatele Bremond), termenul acesta din urmă reprezentând pentru el o limită ideală, irealizabilă a dorinței de a practica sistematic explorarea amintită mai sus.

Ideea aceasta a poeziei sau a lirismului absolut putea fi dedusă – și a fost dedusă – din concepția mallarméană asupra poeziei. Maestrul însuși a folosit expresia *regard absolu*, esențială în poetica sa. Această „privire absolută" contemplă, dincolo de fenomene, formele originare ale spiritului. Poetul sau artistul investit cu această privire nu percepe forme primordiale obiective, Idei existând în sine, ci „figura spiritului" său, cum ar fi spus Ion Barbu. Căci aici este sursa (în ce măsură cunoscută de poetul român, în ce măsură conștient acceptată ?) concepției barbiene despre „lirismul absolut". Ideea „actului clar de narcisism" se găsește prefigurată în textele lui Mallarmé. Viziunea dansatoarei – în eseul *Ballets*, din 1891 – pretinde o „impersonală sau fulgurantă privire absolută"[50]. Firește formele fenomenale nu sunt indiferente în procesul privirii absolute. Dar ele nu fac decât să apară

[50] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Gallimard, coll. Pléiade, 1970, p. 306. Ion Barbu știe și spune că: „Experiența lui Mallarmé se așeza într-un Absolut, într-un antihistorism..." (*op. cit.*, p. 48). Absolutul mallarméan nu se identifică decât parțial cu antihistorismul.

drept semne, drept o ideogramă a unor forme primordiale. Cu adevărat obiectivul privirii nu sunt ele, ci spiritul privitorului.

Dacă aşezăm textele lui Ion Barbu în contextul fragmentelor amintite, din eseurile lui Mallarmé şi Valéry, semnificaţia lor ni se luminează. Comparaţia permite stabilirea unor conjuncţii şi a unui radical distinguo.

Refuz al unei poezii prea umane, al liricii confesive, subiective, minor-romantice. Mai grav: refuz al naivităţii, al expresiei imediate. În sfârşit, refuz al vieţii trăite (Mallarmé: a scrie poezie înseamnă „a te consacra unei misiuni unice, diferite de tot ce urma să fie viaţa"[51]; la Ion Barbu, o specie a poeziei leneşe este „poezia sinceră...", „banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea").

Ca şi Mallarmé ori Valéry, Barbu situează „poezia absolută" la o limită de neatins în concretul poematizării, deci ca un scop, *ad quem*, nu ca un dat (Barbu: „o pură direcţie..."; Valéry: „limitele ideale...")

Tot asemenea lui Mallarmé şi Valéry, Barbu investeşte funcţia poetică cu specificul actului reflectării de sine. Puritatea poeticului ţine (la cei trei poeţi amintiţi) de un fel de scurtcircuitare a viziunii ce se surprinde pe sine.

Dar, dincolo de aceste trei puncte de contact, divergenţele sunt evidente. Mallarmé corelează, în cuprinsul poeziei, frumuseţea cu neantul; Valéry consideră „poezia absolută" realizabilă doar printr-o explorare a sensibilităţii guvernate prin limbaj. Pentru Ion Barbu, poezia absolută înseamnă salvarea cuvântului dar şi purificarea lumii. Salvarea de vorbirea discursivă, ca şi de orice degradare în relativitatea trăirilor. Experienţă extatică, în fond, absolutul râvnit (şi absorbant) din concepţia lui Ion Barbu, nu se confundă cu neantul, nici cu o pură relaţie nominală. Dintre cele trei, concepţia lui Mallarmé este cea mai pur estetică, aceea a lui Valéry este mai tehnic artistică, iar cea a lui Ion Barbu de o mai profundă rezonanţă metafizică.

Absolutul poeziei nu-şi are temeiul – în viziunea barbiană – doar într-o desprindere arbitrară (voită, decisă de poet) din contingenţele lumii şi trăirilor. Acest absolut înseamnă autonomie totală a poeticului

[51] *Id.*, p. 552.

considerat în sine. „Poezia e autonomă... nu prin voința poetului de a o sustrage accidentului, ci prin specialitatea universului ei"[52]. Poezia e spirit obiectiv, ca și matematicile pure. Puritate deloc asimilabilă celei proclamate de abatele Bremond, asociabilă în schimb și exprimabilă metaforic printr-o „curăție de grup cristalografic a ceea ce este: ardere imobilă" și neprihănit îngheț – versul". Ambiguitate ultimă a amintitei uniri a contrariilor, a extazei cu puritatea. Aluziile la această puritate a absolutului poeziei sunt toate din domeniul fizicii, a geometriei, a cristalografiei. Absolutul e reprezentat prin „perfecțiunea poliedrală".

Și totuși, convingerea lui Ion Barbu cu privire la justificarea poeziei absolute nu este lipsită de șovăiri și căderi într-o concepție mai puțin exigentă, de o mai puțin dificilă libertate. În acel ceas târziu în care l-am văzut pe poet reamintind formula lirismului absolut, propusă în tinerețe, poetul nu se mai arată atât de încrezător ca în epoca articolului *Poetica domnului Arghezi*. În *Cuvânt către poeți* afirmă: „Poezia e încă valoare relativă. E vălul de aparențe și încântare fâlfâitor deasupra lucrurilor, cum se definea din vechi"[53]. Și Ion Barbu stabilește o dilemă între Grație și gratios, între mântuire și încântare. Or, alegerea sa – cel puțin cea declarată – este lipsită de echivoc. Condamnând „melodioasele plângeri ale poeților", și declarându-se „suflet mai degrabă religios decât artistic", Barbu pare să aleagă fără nici o îndoială stările pentru el cert absolute ale contemplației și viziunii, geometria și mistica. Poezia este, pentru o asemenea supremă exigență, substanțial indefinită, condamnată la o relativitate de ordin epistemologic și estetic. Ea nu oferă o cunoaștere totală și se pierde în fâlfâitul delectabil, în desfătările pasagere ale artei.

Nu se putea ca un spirit atât de robit absolutului precum acela al lui Ion Barbu să nu pronunțe – fie și numai o dată – o sentință de condamnare a artei. A o degrada de la meditația asupra Ființei (cum e socotită admirabila scriere: *Craii de Curtea-Veche*) la o simplă sursă de aparențe, iată osândirea ei la un minorat perpetuu, ca și justificarea

[52] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 51.

[53] *Id.*, p. 104.

[54] *Id.*, p, 77.

părăsirii ei. Lirica, după cum spune altă dată Ion Barbu, este cea mai „reacționară formă a spiritului"[54]. A o urma înseamnă a nu mai ieși din narcisism. Ea nu oferă posibilitatea unei cunoașteri-mântuitoare (pe care poetul-matematician o atinge urmând „calea rampantă", asceza științei). Este ea, ca atare, o imposibilă tentativă a unei conștiințe nefericite ? Nu, fără îndoială. Dar este într-însa un risc suprem, acela al eșecului tragic, al unei frumuseți nemântuite, al unei damnări. Nici un subterfugiu romantic în fața unei asemenea limite. Ion Barbu nu demonizează condiția poetului. În schimb, ajunsă în impas, caută să o salveze într-o altă ordine, a contemplației. Și, firește, abolind verbul poetic.

În *Veghea lui Roderick Usher,* acea „parafrază" prin care, introducând în mod enigmatic volumul *Eulalii* de Dan Botta, Ion Barbu avea convingerea de a fi realizat „cea mai bună pagină"[55] a sa, găsim printre cețurile expresiilor câteva formule trădând o reflecție asupra obiectului tainic și exigent al „Poesiei". Vom încerca să descifrăm câteva din aceste formule încifrate.

Sacerdotalul Roderick Usher „cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poesiei". Așadar, poezia ar fi Ființă, sau oglindire simbolică a Ființei. Poetul o „provoacă" precum îmblânzitorul o bestie de stăpânit și domolit. „Până la marginile celebrelor, incineratelor umbre. Ea se desfăcea liberă de figura umană ca o sperată poartă". Dacă „Ea" este poezia, sau o imagine a poeziei, eliberarea ei de „figura umană" și deschiderea ei spre un dincolo râvnit („sperată poartă") o situează într-o *no man's land,* într-o *țară a nimănui,* limb incert, transcendență lipsită însă de un principiu transcendent. Dificila eliberare a poetului de tot datul și trăitul este urmărită în corolarele ei sub forma unor imagini obscur aluzive: „Potir propagat. Insomnie concentrată scuturată a Principiilor. Îmbrăcare simultană a glorioase, certe geometrii". Ca „potir", poezia e depozit și canal al Grației, e comuniune, împărtășire a darurilor. În ce privește Principiile (axiome ale Geometriei, dar și *principiul poetic* – în sensul lui Poe), ele ne

[55] *Id.*, p. 59. Ion Barbu prețuia *Veghea lui Roderick Usher* din cauza „adevărului care izbutește să se exprime".

deşteaptă din somnul concretului. Locul râvnit – acel *topos atopos* – al Poeziei şi Geometriei atrage o cunoaştere iniţiatică, o „canonică deplasare în spirit". Cunoaşterea poetică precum şi cea geometrică nu pretind doar o vedere, o descriere sau o analiză a obiectului; ele înseamnă *locuire* în obiect, în Spirit. O asemănătoare canonică deplasare în spirit întreprinde cel care deambulează spre a explora spaţiul închis al unei poezii-peregrinare întreprinsă chiar de Ion Barbu în imperiul poeziei blagiene.

Nu trebuie să acordăm decât o valoare aluzivă expresiilor din acest cânt hermetic pe care-l înalţă Ion Barbu fumegoasei memorii a lui Edgar Poe în *Veghea lui Roderick Usher*. Din *Principiul poetic* al maestrului venerat, poetul nostru putea să se recunoască în chiar definirea Principiului drept „aspiraţia umană spre Frumuseţea Absolută", în care doar Frumuseţea ar fi fost înlocuită de el prin Adevărul absolut. E adevărat că Poe însuşi exclude beţia inimii şi triviala satisfacţie a raţiunii. El râvneşte spre o emoţie înălţătoare, extatică a Sufletului şi visează despre Venus Uraniana. Ceea ce însă nu putea să accepte Ion Barbu era sublinierea calităţii *nedefinite* a plăcerii oferite de poezie (nedefinit ce o apropie – după Poe – de muzică şi o îndepărtează de ştiinţă). După poetul-matematician, pentru determinarea sau provocarea poeziei e nevoie de „Consistenţă şi Nedeterminare"[56] unite. Doar conjugată cu rigoarea, fervoarea e fecundă. *Libertatea dificilă* are nevoie de obstacolele unor *canoane poetice*. Exaltarea oricât de puternică pasional, chiar emoţia jaculatoare preconizată de Poe, nu depăşesc un stadiu elementar al poeziei. „Există o experienţă poetică, de la care versul se dovedeşte a fi rigoare şi fervoare, nu interjecţie dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puţin armonioasă..."[57]. A-i uni pe Rembrandt şi pe Descartes, acesta este visul lui Ion Barbu.

De aceea, îl vedem admirându-i pe cei care propovăduiesc Legea, pe asceţii disciplinei poetice. Are o singură evlavie – Edgar Poe – şi trei admiraţii – Mallarmé, Rilke, Rimbaud. Góngora nu-i e străin.

[56] *Id.*, p. 86.

[57] *Id.*, p. 106.

Dispreţuieşte tehnicile vetuste ale meşteşugului poeticesc „preeuclidian", în schimb eseistul Valéry (ca autor al unei arte poetice bine concretizate) i se pare superior poetului. În sfârşit, oricât respect ar fi nutrit pentru „scepticul mântuit", E. Lovinescu, prin lipsa de rigoare teoretică pe care i-o reproşează, i se pare că „pângăreşte poezia"[58]. Înţelegem din toate acestea în ce măsură *canonul poetic* îi era necesar poetului. Poetica este – pentru el – placentar ataşată poeziei. Cu adevărat, mai mult decât orice alt poet al timpului său, Ion Barbu ar fi putut să accepte o formulă claudeliană, după care o *co-naissance* a poeziei este intim legată şi determină chiar *o naissance* a ei.

Putem urmări rolul dominant al artei poetice în creaţia poeziei, observând punctele de vedere susţinute de Barbu în privinţa oniricului şi a hermeticului raportate la poetic.

Este acceptat „visul oniric" ca o nouă sursă de inspiraţie[59]. Suntem în plină perioadă de expansiune a „valului de vise" suprarealiste. Cu o consecvenţă remarcabilă cu sine, poetul nostru acceptă o versiune sui-generis a oniricului: un fel de vis lucid, paradoxal, o lumină obscură rembrandtiană (expresia lumină obscură fiind aflată de Ion Barbu şi la Paul Valéry). „Suprarealiştii degajează din vis mai mult logica de succesiune a visului, bazată pe confuziunea contrariilor, fără a se apropia de ceea ce noi am îndrăznit să numim lumina visului"[60]. Eroarea suprarealiştilor este de a confunda legătura „meriedică" dintre experienţa-somn şi actul-poezie cu una „eloedrică". Stările de vis ale poeziei pot şi trebuie să fie reduse la un „model raţional"[61], susţine poetul-matematician. Vagul se cere asimilat prin precizie. Arta poetică nu elimină oniricul, esenţa poeziei fiind identică cu visul controlat[62].

În ce priveşte hermetismul poeziei, găsim în textele lui Ion Barbu prea puţine referinţe. Doar mărturisirea literară pe care a făcut-o la Facultatea de litere din Bucureşti în 1932, la invitaţia lui D. Caracostea,

---

[58] *Id.*, p. 80.

[59] *Id.*, p. 39.

[60] *Id.*, p. 42.

[61] *Id.*, p. 54.

[62] Cf. Ion Barbu, *Prometeu dezrobit*, *Facla*, XV, nr. 135, 3 aug. 1935.

din care ne-a rămas o ciornă fragmentară, conţine o justificare a poeziei hermetice. Întrebarea pe care şi-o pune poetul este: cum poate fi sau măcar părea hermetică o poezie care nu e o înşelăciune ? Sunt invocate două motive: 1. Criza a două categorii: experienţă şi notaţie. „Se poate foarte bine ca un şir de operaţii, de disociaţii mintale asupra evenimentelor tale sufleteşti să se găsească foarte bine consemnate într-o permutare a sintaxei"[63]. Evenimentul se înscrie „în chiar specialitatea sintaxei", fără vreun comentar didactic. Nici raţionamentul matematic nu se prezintă în toate încheieturile sale. Dar, dacă în matematici, prin gnoză, adică prin analiză, se poate găsi cheia raţionamentului, în poezia hermetică revelarea sensului este aleatorică. 2. Hermetismul poate deriva din faptul că „simbolurile viitoarelor noastre sentimente pot foarte bine preexista acestor stări"[64], ele rămânând hermetic încifrate unor spirite mai puţin divinatorii. Dacă prima explicaţie rămâne pe planul dificultăţilor sintactice, a doua se referă la un plan mai profund al simbolicii esenţiale (cum am văzut) naturii poeziei. Aserţiunea aceasta îi aparţine lui Thomas de Quincey, dar aplicarea hermetismului îi revine lui Ion Barbu. Pentru a înţelege poziţia – ambiguă – a acestuia din urmă trebuie să procedăm la un mic ocol.

Consideram altă dată[65], *că voinţa de obscuritate* pe care o manifestă poezia, de la Rimbaud încoace, ţine de o mai vastă criză a semnului. L-am amintit pe Rimbaud, ca pe un punct ipotetic de plecare în poezia „nouă". Dar „obscuritatea" poeziei nu începe o dată cu el. Tradiţia platoniciană – trecută prin neoplatonismul rinascimental, apoi prin romantism – transmitea din timpuri mitic-sacrale imaginea poetului-sacerdot neînţeles. În plin secol XVIII raţionalist-iluminist (dar străbătut de subiacente vine iraţionaliste), Diderot definea poezia: „o ţesătură hieroglifică" ori o „vorbire emblematică". Iar Novalis – de astă dată în plin romantism – identifica poezia cu un „limbaj autonom" ce nu urmăreşte vreo comunicare. Dar cu toate aceste tradiţii ale unei

[63] *Id.*, p. 55.

[64] *Id.*, p. 56.

[65] Cf. Nicolae Balotă, *Euphorion*, Edit. pt. literatură, Bucureşti, 1969, p. 42-55.

poezii absconse, cu tot ezoterismul poeziei-incantaţie, cu toate manierismele formale post-rinascimentale, cu toate că, mai aproape de noi, Baudelaire declarase ritos: „E-o anumită glorie de a nu fi înţeles", voinţa de obscuritate este, sub formele sale conştiente, o iniţiativă a poeziei post-rimbaldiene, pe care o putem numi *noua gnoză poetică*. Poeţii enigmatici (un Maurice Scève), Góngora şi marinismul, „groteştii" secolului al XVII-lea, propuneau dificultăţi de rezolvat (sau de nerezolvat) raţional; chiar enigmele lui Poe se vor dezlega printr-o raţiune hiperlucidă, iar Baudelaire e încă tributar poeticii lui Boileau, recte metodicii spiritului clar propusă de Descartes. În opoziţie cu trecutul, hermetismul modern nu se va mulţumi să sfideze raţiunea, ci o va pune în paranteză, nu o va provoca cât o va ocoli. O dedublare a conştiinţei poetice face ca Mallarmé să poată fi perfect raţional, să promoveze în autentic spirit cartezian luciditatea şi ideile clare (nu s-a remarcat încă îndeajuns simplitatea „ideilor" mallarméene) şi în acelaşi timp, printr-o punere în paranteză a raţiunii, poetul să adopte un discurs poetic-logic, cu toate enigmaticele ei obscurităţi.

Ion Barbu nu teoretizează o punere în paranteză a raţiunii, ci o iluminare a ei prin luminile unei contemplaţii atotcuprinzătoare. Dacă el totuşi preconizează (în ce priveşte propria sa poezie) „o viziune concretă, care te pofteşte să cauţi şi un sens dincolo..."[66], acest sens fiind hermetic închis, este pentru că acea voinţă de obscuritate despre care vorbeam operează şi în viziunea sa asupra poeticului, dar nu din raţiuni de alchimie a limbajului, de sofisticare sintactică, şi nici pentru motivul unor premoniţiuni în ordinea sentimentelor simbolizate înainte de vreme.

De ce apare această voinţă de obscuritate manifestată sub diferite forme, de la Rimbaud la Henri Michaux, de la Mallarmé la Ion Barbu ? Înainte de toate, pentru că *numinosul* (ceea ce un Rudolf Otto numea *das ganz Andere*) şi-a găsit în marele proces modern de desacralizare refugiul în poezie. Or, numinosul este, prin excelenţă, inexplicabilul. Am putea spune că adevăratul „subiect" al poeziei moderne este *numenul*. Ca în incantaţia primitivă, ca în poezia arhaic-sacră, în cea

[66] Fragment de scrisoare către G. Topârceanu, citat de Dinu Pillat, *Ion Barbu*, p. 69.

apocaliptică ori cultic-rituală exprimarea inexprimabilului se face prin enigme şi obscurităţi. Numenul, ceea ce e cu *totul altceva* decât toate cele ce sunt, se comunică prin cu *totul alte* cuvinte decât cele ale tribului. Dacă limbajul e comunicare a celor ce sunt, poetul îşi făureşte o limbă a lui (analoagă prin caracterul ei ezoteric cu limbile sacre), o *altă* limbă. Cuvântul său reclamă privilegiul unei autonomii faţă de imperiul expresiei umane. Poetul se instituie astfel pe sine – de la însinguratul romantic la damnat, la poetul absurdului – drept *altul,* străinul. Poezia sa, ca şi a poeziei sale e echivocă, e poziţia ambiguă a celui care se vrea altul, se constituie *altul,* prin raport cu cel care este. Poezia modemă e bântuită de spectrul rupturii totale de cuvânt a celui care e, prin condiţia sa, un om al cuvântului. Acest bilingvism al poetului (care după Saint-John Perse „vorbeşte în ambiguităţi") face din obscuritatea poeziei moderne un fenomen esenţial diferit de toate vorbirile în alegorie şi simbol ale poeziei vechi.

Există o triplă direcţie pe care poezia modernă – privită doar sub semnul *voinţei de obscuritate* – o pune în evidenţă. Aceste „direcţii" nu sunt deloc exclusive între ele şi nu sunt nicidecum echivalente ca natură.

I. *Poezia anti-poesis*-ului care procedează prin eliminarea datelor imediate ale conştiinţei; e antiraţională, discursul poetic fiind ireductibil la raţiune; e împotriva ordinei (afectelor, cuvântului, retoricii); e supusă atracţiei neantului; preferă haosul, realului dat; poeticul se constituie ca limbaj autonom sau nou limbaj; oferă pseudomistere laice ori parodia misterelor desacralizate; tinde spre suprimarea eului, înlocuirea lui cu eul artificial; manifestă o propensiune spre anarhic, spre nihilism; e poezie ca revoltă (înainte de toate împotriva poeziei); refuză deopotrivă ezoteria şi exoteria.

II. *Poezia hermetică* procedează prin incifrarea datelor imediate ale conştiinţei; e araţională, deşi discursul poetic e reductibil la raţiune (dar numai prin depoetizarea sa); e pentru o ordine riguroasă, chiar conformistă (a afectelor, cuvântului, retoricii); e supusă atracţiei absolutului sau unei transcendenţe abstracte; manifestă predilecţii pentru o matematizare, sau o abstractizare a realului; poeticul se constituie ca limbaj absolut, ca împlinire a limbajului; se oferă ca

mister total, actul poetic fiind asimilabil unui act magic, unei hierofanii etc.; tinde spre un imperialism al eului absolut şi, în subsidiar, spre un narcisism poetic; misterul poetic pretinde o iniţiere, poezia fiind ezoterică.

III. *Poezia hermeneutică* procedează prin descifrarea datelor imediate ale conştiintei; indică o propensiune spre raţional, discursul poetic fiind o revelare (o apocalipsă) a unei psihologii abisale; ea creează o ordine nouă, nonconformistă (a afectelor, cuvântului, retoricii); e supusă atracţiei organicului; priveşte realul sub specia cosmogoniei sau antropogoniei; poeticul se constituie ca limbă-cheie, instrument de explorare; tinde spre revelarea misterului, misterele propuse fiind prezente ca *revelanda* (de relevat) nu ca *revelata;* dincolo de psihologic ea caută să sesizeze eul ontologic; nu e o poezie dogmatică nici nihilistă, ci exploratoare, descoperitoare; e poezie a creaţiei (şi înainte de toate a creaţiei poetice); fie exoterică, fie ezoterică, ea oferă posibilitatea unei soteriologii poetice, poezia propunându-se adeseori ca o doctrină mântuitoare.

O sistematică a poeziei nu e identică cu o tipologie a poeţilor. A spune: Rimbaud sau suprarealismul, Jarry sau Urmuz, Michaux sau generaţia *beat* se înscriu într-o asemenea sistematică pe linia antipoesis-ului; a spune Mallarmé, Valéry sau Ion Barbu ţin de o tradiţie hermetică; a vorbi despre Hölderlin sau Rilke sau Blaga ca despre reprezentanţi ai poeziei hermeneutice, nu înseamnă a-i încadra în anumite „curente", „tipare". Socotim, cum am mai spus, întreg fenomenul poetic modern drept o *nouă gnoză*, în care e firesc ca hermetismele, viziunile cosmogonice, încercările de desacralizare sau resacralizare, de creaţie mitopoetică etc. să coexiste, să fie prezente în toate „direcţiile" pe care le-am stabilit prin trihotomia de mai sus.

Situarea poeziei şi a poeticii barbiene în linia hermetismului modern – înţeles în sensul lărgit, schematizat mai sus – este manifestă. Ea este probată, însă, mai puţin prin observaţiile, avare, cu privire la hermetism ale poetului, ci prin întreg complexul artei sale poetice. Faptul că la baza acesteia stau anumite „experienţe esoterice"[67], că „în

[67] Scrisoare către Filip Eneseu, în Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 88.

spațiile curbe și hermetice ale versului"[68] poate încăpea, într-o reducție enigmatică, un întreg univers; că termenul „figurație", opus de Ion Barbu alegoriei, indică tocmai funcția poetică (asemănătoare „operației" matematice) prin care se obține libera transformare și permutare a imaginilor în domeniul aceluiași grup, ceea ce duce la o valoare, o încifrare a lor; că, în sfârșit, se urmărește recâștigarea unui „sens pierdut de frumusețe"[69] printr-o inițiere într-un helenism ezoteric, toate acestea concură în statuarea unei poezii hermetice. Ea nu e nicidecum poezie de locuri comune reabilitate, nici o poezie a colectivității medii. „*Folclor* sau *poezie violent individuală*"[70]. La aceste extreme întrevede Barbu posibilitatea invențiunii. Și, firește, în imnul spiritual comunicând cu oda pindarică și cu pura gândire geometrică. Ambiguitatea acestei poezii rezidă în concurența dintre inteligibilitate și hermetism, ca și în conjuncția dintre absolutul râvnit, de dincolo, și negarea transcendenței din actul creațiunii[71].

Poetica lui Ion Barbu este, așadar, un program de o extremă ambiție, conținând o contestare radicală a artelor și a poeziilor timpului, dar nu lipsită de contingențe cu unele din doctrinele moderne despre lirică. „Ambiția" este mai mult decât estetică. Căci nu se urmărește, în acest proiect, doar salvarea cuvintelor din vorbirea discursivă în care sunt angajate, ci transformarea lor, transsubstanțierea lor în instrumente ale unei soteriologii. Cuvintele nu trebuie mântuite, ele sunt mântuitoare. Firește, numai cuvintele care participă la un „joc secund" al poeziei. Deși „joc", eliberat din contingențele existenței mundane, ale practicii comune, poezia nu este doar o ieșire (cum interpreta G. Călinescu versul *Intrată prin oglindă în mântuit azur*) din contingent „în pură gratuitate". Mântuitul azur este transcendența spre care râvnește verbul poetic, este absolutul plin, este spațiul sacral. Pătrunderea *acolo* este posibilă doar prin ruptură totală de aici, prin

---

[68] Ion Barbu, *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 84.

[69] *Id.*, p. 79.

[70] *Id.*, p. 103.

[71] „În realitate actul creațiunii e lipsit de orice transcendență" („Opera de artă concepută ca un efort de integrare"), *Umanitatea*, an. I. nr. 3-4, august-septembrie 1920.

ceea ce Meister Eckehart numea *Abgeschiedenheit.* Începând cu Tudor Vianu, aproape toţi exegeţii lui Ion Barbu au admis că poezia este pentru el negaţia lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, un joc secund[72]. Dar dacă acest *moment al negaţiei* există, fără îndoială, în procesul poetic, el este depăşit, înglobat într-altul pozitiv, mult mai important. Or, acesta din urmă nu este – cum am văzut – identic cu o simplă aspiraţie spre universalul din natură, spre esenţa (ideea) lucrurilor – cum s-a afirmat nu o dată[73].

Ion Barbu nu a folosit terminologia unui Pseudo-Dionisie, dar găseşte în poetică o perspectivă pe care o putem numi *apofatică,* un fel de *via negationis.* Nu reprezintă, oare, poezia pentru el un „nadir latent" la care se ajunge prin negare, prin „înecarea cirezilor agreste" ? Lepădarea de sine, de tot ce *este* („a humei despuiare"), ca şi calea apofatică duc spre o poetică a imnului exaltant. O asemenea artă a unui „cântec încăpător" precum „lauda grădinii de îngeri" este departe de realizarea poetică efectivă din versurile barbiene. Imnul este o limită exaltantă a unei poetici mistice.

Un ideal ce poate fi numit şi clasic doar prin unele apanaje exterioare ale sale. Barbu citează, în legătură cu Gauss, o formulă a idealului clasic: „un minim de formule oarbe unit cu un maxim de idei vizionare". Şi această expresie i se poate aplica mai mult artei sale poetice, viziunii sale despre poezie, decât producţiei sale poetice. Modernitate – a clasicilor şi – a clasicismului: poetul-matematician respinge o asemenea formulă. Ceea ce admite, în acest caz, este (cum o spune vorbind despre acelaşi Gauss) posesiunea unui spirit prin altul, mai înalt, a cărui prezenţă rămâne misterioasă, nedezvelindu-i-se în întregime nici celui posedat.

Că există o aspiraţie subiacentă spre ordinea clasică, în poetica lui Ion Barbu, este cert. „Toate preferinţele mele merg către formularea clară şi melodioasă, către construcţia solidă a clasicilor. Un duh rău s-a amestecat şi a vrut, dimpotrivă, să mă realizez, într-un fel de

---

[72] Tudor Vianu, *Ion Barbu,* Cultura Naţională, Bucureşti, 1935, p. 64.

[73] Cf. N. Manolescu, *Lecturi infidele,* E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 91.

îngânare şi sugrumare, de precar tunel fără ieşire"[74]. Epura unui clasicism ideal bântuie reflecţiile lui Ion Barbu. Un clasicism al odelor pindarice, al „cununei înflorite", al lirei, al geometriei euclideene, dar – în fond – „un clasicism fără laicitate"[75].

[74] *Text inedit de Ion Barbu*, (Fragment dintr-o scrisoare către Nina Cassian, din iulie 1947), în *Gazeta literară*, an. XIV nr. 35, 31 aug. 1967.

[75] Ion Barbu, *Pagini de proză*, *ed. cit.*, p. 78.

ION PILLAT

Conştiinţa poetului modern se cere dublată prin aceea a unui critic avertizat. Puţini poeţi români ai acestui secol au fost atât de convinşi ca Ion Pillat de justeţea acestei teze, pe care ne-am obişnuit să i-o atribuim lui Baudelaire. În eseul *Aspecte din lirica modernă franceză* Pillat surprinde o familie de spirite a cărei trăsătură comună e tocmai *dedublarea* aceasta: „Ca şi Edgar Poe, ca şi Baudelaire, ca şi Mallarmé – Valéry face parte din familia aceea rară de spirite cu faţă de lanus: cu un obraz suflă în rogozul cântăreţului, cu celălalt aude, judecă şi conduce propriul său viers. Nu e cântăreţul tristeţii sale, cum au fost romanticii mai toţi, e, lucru poate mai de preţ, «măsurătorul cântecelor lui»"[1]. Structura aceasta dublă, cu distanţarea interioară pe care o presupune, nu i-o putem atribui întru totul poetului care a scris *Pe Argeş în sus*. Dar nu i se poate nega o susţinută îndeletnicire pe tărâmul „măsurării" cântecelor altora. Doar întreaga sa experienţă poetică a pornit de la descoperirea unei dilecţiuni, acolo unde totul i se păruse că-i rezervă numai neplăcere. „Mult timp am avut o adevărată aversiune de poezie"[2] – mărturiseşte poetul. Convertirea la simpatie, ba chiar la fervoare, s-a produs totuşi de timpuriu şi pentru totdeauna. Tânărul care, la Paris, în anii de studenţie, dinainte de primul război mondial, descoperă cu entuziasm pe Leconte de Lisle, Baudelaire,

[1] Ion Pillat, *Portrete lirice*, ed. îngrijită de Virgil Nemoianu, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 258.

[2] Ion Pillat, *Mărturisiri. Revista fundaţiilor regale*, 1 febr. 1942.

Hérédia, Verlaine, Mallarmé, Régnier, Maurice de Guérin, ca şi pe Wilde, Poe, Browning, Swinburne, Dante Gabriel Rosetti, Omar Khayam, d'Annunzio[3]... – şi lista revelaţiilor e departe de a fi întreagă –, va rămâne toată viaţa un degustător asiduu al poeziei altora.

Această ardoare în participarea simpatetică la exerciţiile altora, mai curând decât vocaţia magisteriului critic l-a îndemnat pe poet să se angajeze în periplul de o viaţă prin arhipelagul poeziei. Excursii ale unui diletant ? Spaţiul extrem de larg pe care se desfăşoară ele – din vechile până în noile Indii – pare să implice o anume superficialitate a turistului literar, o nehotărâre a amatorului cu viziune eclectică ce se mulţumeşte să străbată continentele lirice acumulând simple impresii. În realitate, fără să fie un erudit, Pillat e un studios, un bun cunoscător al poeziei, şi spectrul foarte larg al cunoştinţelor sale nu-l îndeamnă spre toleranţe eclectice, ci spre o mai adâncă înţelegere întemeiată pe asocieri şi disocieri. Dintru început, formaţia sa este universalistă. Iată o mărturisire în acest sens: „Parisul mi-a influenţat astfel poezia nu atât prin el însuşi, ci ca un exponent viu de diferite culturi. Remarc aici că la Paris am citit în original tot atâta literatură (mai ales poezie) germană şi engleză, cât franceză. Aici i-am citit de pildă mai întâi pe Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke şi Stefan George, la a căror recitire am rămas şi azi"[4]. Universalismul nu interzice cultivarea rădăcinilor autohtone. Din America ori din Irlanda, poetul-critic îşi întoarce la tot pasul privirile spre spaţiul său poetic originar. El ştie prea bine, şi o afirmă, că: „Orice poet adevărat suferă două influenţe. Una, inconştientă, a sufletului strămoşesc, alta, subconştientă, a marilor poeţi, vechi sau contemporani, cu care se simte în armonie artistică"[5]. Poetica lui Pillat e nutrită prin această dublă sursă naţională şi universală a sa.

Dublare a conştiinţei poetice printr-o conştiinţă simultană, critică; dublă rădăcină – universală şi autohtonă – a poeticului. Dedublările

---

[3] Cf. Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, ed. a II-a, p. 236.

[4] Ion Pillat, *Mărturisiri*, rev. cit.

[5] Ion Pillat, *Portrete lirice, ed. cit.*, p. 323.

acestea (şi altele) asumate în conştiinţă îşi au, oare, sorgintea într-o bipolaritate funciară a insului ?

Confesiunile lui Ion Pillat, scrise în 1932 şi publicate – cu un adaos din decembrie 1941– în *Revista fundaţiilor regale* din 1942, cuprind relatarea unui straniu vis pe care poetul l-a avut, cu ani în urmă, în 1911, la Paris. Unul din acele vise care nu se uită, pe care le simţi legate undeva adânc printr-un preaintim ombilic de centrul fiinţei şi destinului tău. Pillat s-a visat trăind o existenţă mitologică: jumătate zeu, jumătate bestie. „Goneam nebun printr o pădure cu copaci înalţi şi rari – auriţi de toamnă – printre care se zărea marea sudică într-o lumină orbitoare. Goneam nebuneşte de-a lungul ţărmului înalt, speriat de răsunetul fatidic al copitelor mele, lovind în cadenţă surdă pământul uscat şi căptuşit cu frunze moarte..." Nu interesează dacă visul a precedat sau a urmat lecturii poemului în proză *Le Centaure* al lui Maurice de Guérin, pe care poetul nostru l-a tradus mai târziu, după primul război mondial. Atât visul cât şi zguduitoarea impresie pe care i-o face poemul semnifică dincolo de ele. Dar care e semnificaţia acelei obsesii a centaurului, motiv bizar, mai mult decât literar, care l-a urmărit pe Pillat – cum însuşi o mărturiseşte – multă vreme ? Psihanaliza nu ne poate oferi decât vagi indicaţii. Nici interpretarea strict literară nu e revelatoare. Nu avem de-a face cu tema de sorginte mitologic-literară a unei reverii nutrite cu lecturi clasice. De altfel, poetul însuşi recuză o astfel de tălmăcire. El e conştient că a „trăit adânc realitatea" acestui vis-mai-mult-decât-vis al centaurului, şi că „acei critici care în poemul *Centaurii* n-ar vedea decât un motiv literar s-ar înşela cu totul". De astă dată, Pillat făcea aluzie nu la opera lui Maurice de Guérin, ci la propriul său poem sau, mai exact, la ciclul său, *Centaurii*.

Visul tulburător, lectura „măreţei poeme în proză *Le Centaure*", ca şi compunerea ciclului *Centaurii*, aparţin unei perioade în care Ion Pillat nu cercetase încă locurile sfinte ale Eladei. Abia mai târziu, în 1927, va face prima sa călătorie în Grecia şi va avea revelaţia acelei lumi pe care, în adâncul sufletului său, o bănuise în noaptea Centaurului. În *Mărturisirile literare*, poetul vorbeşte despre Acropole şi Parthenon, ca despre o „revelaţie sufletească". „Descoperirea Helladei şi a artei sale, a sculpturei eline şi a templului grec, în special,

a fost un eveniment capital în viața mea". Niciodată nu-l vom auzi pe omul acesta ponderat vorbind despre poezie, despre artă – și a peregrinat pe spații întinse în universul artelor – ca despre acea iluminare pe care spiritul său, pe care sufletul său a cunoscut-o în Elada. „Îndrăznesc să cred că am trăit-o (Elada și arta elină – *n.n.*) cu o prospețime și cu un entuziasm mai aproape de acela al unui contimporan al Renașterii decât al unuia din epoca noastră".

Este însă în fervoarea poetului ceva mai mult chiar decât în admirația renascentistă pentru anticele splendori redescoperite. Răzbate în confesiunile sale, și îndeosebi în atâtea versuri publicate după 1932, în *Caietul verde*, *Scutul Minervei* până la ciclul *Balcic* din 1940, ca și în ciclul *Împlinire* de mai târziu, ceva din febra secretă, cultică, a marilor credincioși ai unei Elade eterne. Desigur, nu e cultul celui tulburat în aorgice profunzimi, al unui Hölderlin clamând: „*Aber an Salamis Ufern, o Tag ! an Salamis Ufern...*" Dar Centaurii galopează, ca o manifestare a acelei lumi aorgice, în poezia lui Pillat, de la acel ciclu al începuturilor:

> Deși n-avem potcoava răsunătoare de-aur
> Gonim, o, Zeus, prin lume frumosul în zadar:
> În pieptul meu se zbate năpraznic un centaur !

până la *Centaurul* din sonetele târzii:

> Cu bust de zeu și trup vânjos de vită,
> Se înalța trufaș și trist: simbol
> Credințelor uitate, aspru sol
> Gonind sălbatic inima-i rănită.

Obsesia Centaurilor care precede și anunță revelația Eladei va da fior cultului pentru spiritul elin, mediteranean și idealului clasic al poetului. Dar această obsesie (una din cheile pe care o critică hermeneutică trebuie să o folosească în interpretarea poeziei lui Pillat) apare sub o formă rațională în respectul cultural pentru *spiritul mediteranean.*

Într-un eseu cu acest titlu poetul vede „sâmburele, esența spiritului mediteranean" în „fenomenul elin"[6]. Deși în analiza acestui „fenomen" pare să-l urmeze pe Nietzsche, adoptând termenii acestuia din *Geburt der Tragödie,* privind ambivalența culturii și sufletului elin – apolinicul și dionisiacul – alta e viziunea la care Pillat aderă atunci când descrie „spiritul mediteranean". Însăși unirea contrariilor nietzscheiene, acea dualitate creatoare a geniului elin, care în termenii poetului român devine echilibrul armoniei luminoase ionice și a extazului transcendental tracic, purcede dintr-o mai profundă subordonare a spiritului. „Toată gândirea, toată arta elină sunt dominate de această proeminență a ființei umane, cu proporțiile sale perfecte, a sufletului omenesc pasionat dar stăpânit de armonie, a spiritului omenesc îndrăzneț și echilibrat, senin și lucid totdeodată. Omul e măsura lucrurilor..."[7]. Pillat nu este cel dintâi care vorbește despre această normă elin-umană a lumii: *Antropos mètron pragmàton.* Nu e cu totul original nici când asociază *templul* elin cu „frumusețea arhitectonică a trupului uman", nici când vorbește despre misticismul grec ca despre „un misticism al trupului și al pământului", ori despre calitatea „adânc elementară și umană" a mitului mediteranean. Despre omul canon al artei, măsură a lucrurilor, în viziunea elină despre lume, s-a discutat de atâtea ori. Interesant e faptul că poetul vizionar al Centaurilor a ales tocmai *acest chip* al obiectului venerației sale. Nu este oare Centaurul, cu dubla sa natură divin-animalică un *loc comun al contrariilor,* al tensiunilor extreme ? Nu este oare Centaurul un *imago* al omului, făptura dublă, sfâșiată de ambivalențe ? Nu este goana centaurilor o expresie poetică a unui *Rausch* bahic, cult al Corpului glorios în care se manifestă o mistică vitalistă, htonică ? Despre divinitățile panteonului mediteranian, Pillat spune că „sunt aduse la măsura omului, cu pasiunile, bucuriile și durerile sale"[8]. Mitul Centaurului în economia spirituală a poetului ocupă un loc central, dă întrucâtva

---

[6] Ion Pillat, *Spiritul mediteranean, Simetria,* caiet VII, 1944, republ. în *Portrete lirice,* ed. cit., p. 387.

[7] Ion Pillat, *Portrete lirice,* ed. cit., p. 389.

[8] *Id.,* p. 393.

măsura omului Pillat şi a creaţiei sale. Mit central care domină nu numai poezia sa, ci ordonează poetica sa. Căci, experienţa abisală a „centaurului" divin-animalic e placentară cu acea experienţă vitală care constituie poezia. „O poezie – arată Pillat în *Mărturisirile* amintite – e înainte de toate... o experienţă vitală (*ein Erlebnis*), dar o experienţă vitală de un fel anumit – dezbărată de orice contingenţă logică, care îmi cutremură sufletul deodată, muzicalizând priveliştile şi dând plasticitate sunetelor. E un fior brusc, urmat puţin în urmă de o stare de detaşare de viaţă, de o distracţie stranie, aceeaşi pe care o resimt, în genere în vis".

Visul Centaurului e un arhetip poetic, e unul din acele fenomene originare ale poeziei, care indică însuşi Poeticul ca *Erlebnis*. Dar întreaga artă poetică a lui Pillat stă, cum vom vedea, sub semnul originalului, al organicului care e fecundat şi fecundează.

Exuberanţă vitală unită cu moarte. „Fiorul" poetic e unit în aceeaşi experienţă cu „detaşarea de viaţă", cu o stranie „distracţie" onirică. Această natură „organică" a Poeticului justifică tezele subsidiare, corolarele lui Pillat privind necesitatea integrării într-o tradiţie a pământului.

Dar mitul Centaurului apare *în vis;* transcrierea sa poetică nu e imediată. E necesară, între trăirea poeziei ca „fior" şi creaţia poetică-verbală, o punte, o mediere pe care o face procesul cel mai intim al *rechemării în linişte, al evocării*. Cutremurul existenţial şi mistica organică subsecventă nu sunt, prin natura lor, poetice. A transcrie imediat o experienţă copleşitoare (atâţi mistici, atâţi poeţi au încercat în zadar să o facă) duce la produse hibride, neautentice. „Dacă încerc să scriu – mărturiseşte Pillat – atunci, din cauza vibrării prea mari sufleteşti şi a amplitudinei excesive pe care o dă această vibrare materialului verbal întrebuinţat, poezia nu reuşeşte să se sincronizeze decât cu propriul meu suflet şi cu sutletul meu numai din clipa aceea, ea nu reuşeşte să trăiască valabil şi pentru altul..." Pentru a fi comunicată experienţa se cere decantată, emoţiile trebuie „rechemate în linişte". Pillat cunoaşte formula *recolected in tranquility* a lui Wordsworth, cum – fără îndoială – citise reflecţiile lui T. S. Eliot privind detaşarea necesară a poetului de propriile emoţii. După Eliot,

nu trebuie să te pregăteşti pentru un mare poem simţind prea intens. Pillat n-ar fi fost, desigur, de acord cu această ostracizare a patosului, dar ar fi aprobat ideea exprimării emoţiilor printr-un „corelativ obiectiv" al lor, prin prezentarea acelor obiecte, situaţii, înlănţuiri de fapte care să *evoce* emoţia.

În sfârşit, acel *imago* al Centaurului e revelator pentru natura *originară* a verbului poetic. Ca şi galopul misterioaselor făpturi duble, libere, nevinovate şi primejdioase totodată, cuvintele îşi redobândesc, în spaţiul miraculos al poeziei, „libertatea şi minunea primei lor întrebuinţări"[9]. Din această credinţă în disponibilitatea verbului originar, în inocenţa sa, derivă adeziunea lui Pillat la teza bremondiană a poeziei pure, teză pe care o primeşte aducându-i unele amendamente, aplicând-o într-o manieră proprie viziunii sale asupra poeziei. Dar, încă o dată, această viziune are undeva la originea ei acea experienţă abisală, revelatoare a Centaurului. Imagine aparţinând mitologiei mediteraniene, ea indică înclinaţia spre clasicitate a spiritului lui Pillat. Ca şi enigma Sphinxului pe care Oedip o rezolvă prin unicul ei tâlc polivalent – Omul –, tot astfel mitul Centaurului, făptură monstruoasă, divin-zoologică, revelează măsura clasic-umană. Căci omul e un monstru dual ce tinde spre echilibrarea contrariilor din el. Armonie atinsă, nu în ultimă instanţă, prin poezie.

O conştiinţă poetică scrupuloasă nu-şi trădează prea uşor, în formule şi concepte, orizonturile lăuntrice. Atunci când emite precepte şi formulează definiţii, ea se descoperă – în parte – pe sine, dar numai aruncând o lumină indirectă asupra sa însăşi. Căci revelarea de sine a conştiinţei e dificilă, uneori, până la limita imposibilului. Am vrea să punem aceste însemnări asupra artei poetice a lui Ion Pillat sub semnul *Dificilului*. Să ascultăm cuvintele prin care scriitorul îşi începe răspunsul la întrebarea „Ce este Poezia ?", la 31 decembrie 1941. „A defini fenomenul poetic îmi pare mult mai *anevoios* decât a-l simţi"[10]. Cu atât mai greu este a circumscrie o conştiinţă poetică, şi încă una atât de exigentă cu ea însăşi ca aceea a poetului Ion Pillat.

---

[9] Ion Pillat, *Ce este Poezia*, *Vremea*, 18 ian. 1942.

[10] *Id. ibid.*

Câțiva termeni care se repetă îndeobște – tradiționalism, clasicitate, antimodernism – vor să formuleze cu puterea fals-persuasivă a șabloanelor „estetica" celui care a scris *Pe Argeș în sus*. În realitate, conștiința lui Ion Pillat ne apare înzestrată, înainte de toate, cu o apetență spre ordine. Poetul face parte – în acest sens, firește – dintr-o categorie comună cu un Paul Claudel sau T. S. Eliot. Pillat e departe de a fi un răzvrătit: spiritul de revoltă, cu anarhia spre care tinde avangarda contemporană, îi repugnă. Criza modernă a poeziei, pe care – suflet sensibil la seismele timpului – nu poate să n-o remarce, trezește în el nevoia unei mai profunde ancorări în fața primejdiilor disoluției. Îndeosebi descompunerea cuvântului, degradarea artei i se par acestui îndrăgostit al spiritului mediteranean drept adevărate curse, fatale spiritului creator. Prin soluțiile mai *anevoioase*, pe care le caută, vrea să se împotrivească fluxului, căderii pe panta lesnicioasă a minimului efort. Caută – asemenea unui Mallarmé, unui Valéry sau lui Ion Barbu – soluții dificile ?

Pillat folosește în câteva rânduri epitetul „grea" pentru o anumită lirică. Și, înainte de toate, pentru propria sa poezie. În poezia postumă *Menire*, găsim o aluzie la „genunile" întunecoase pe care le simțea în făptura sa spirituală, obscurități pe care luminile de suprafață le ascund în creația sa. „Au spus că nu-i adânc, și n-au simțit / Genunile ce dorm sub limpezimi". Avem aici, firește, o *apologia pro creatione sua*. Poetul se vede pe sine, comunicând cu adâncimile, pe care – în ochii altora – propria-i poezie pare să le ignore. Pe când alte voci ale liricii moderne au protestat împotriva acuzației de obscuritate ce li s-a adus, Pillat refuză o interpretare a poeziei sale sub specia lirismului limpid. Se înșela el oare ? Nu vom judeca acum „greutatea" poeziei sale, ci vederile sale asupra poeziei „dificile". Un text este semnificativ în această privință: eseul despre *Goethe, poet liric*. „Poezia lui Goethe e o poezie grea. Nu fiindcă e o poezie de expresie verbală, întunecoasă sau dificilă, cum e cazul cu *Imnurile târzii* ale lui Hölderlin, marele său contemporan, care, astăzi, singur mai stă în timp alături de geniul apolinian de la Weimar..."[11]. Tocmai în claritatea ei („Poezia lui

[11] Ion Pillat, *Portrete lirice*. *ed. cit.*, p. 82.

Goethe... e o poezie verbal limpede") rezidă dificultatea acestei poezii. Ca şi „simplicitatea" fiinţei divine, despre a cărei extremă, inepuizabilă şi incognoscibilă complexitate discutau teologii medievali, tot astfel limpiditatea poeziei goetheene ascunde genuni greu de pătruns. Dificultatea unei asemenea poezii nu rezidă, aşadar, în obscurităţi hermetice, nu se propune ca o enigmă a minţii. Expresia verbală întunecoasă sau dificilă sfidează puterile intelectului. Dimpotrivă, mult mai insidioasă e – în spiritul tezei lui Pillat – o poezie ca aceea a lui Goethe, fals-facilă. Mallarmé sau Stefan George pot fi descifraţi de îndată ce „le-ai prins cheia stilistică"[12]. Goethe e mai dificil, pentru că – am putea spune – e imponderabil. Crezi că l-ai înţeles, l-ai pătruns. Apoi revii asupra unei lecturi anterioare şi îţi dai seama că nu l-ai înţeles deloc. Poezie „grea" căci nu cere înţelegere superficială, ci „ne vrea părtaşi sau ne respinge"[13]. Or, pentru ca să fim părtaşi, pentru ca să comunicăm cu această poezie, ea ne obligă să participăm la „drumul lui Goethe, drumul de împlinire peste propria lui desfiinţare, a unui suflet înalt, urmărindu-şi periheliа poetică"[14]. Dificultatea în acest caz nu este aşadar de ordinul intelecţiunii poetice, ci e identică cu participarea la o aventură spirituală. Drumul poetului este acela care duce spre momentul periheliei sale, al maximei apropieri de soarele său interior. Dar, pentru a parcurge acest drum, pentru a ajunge la acel moment, se cere o asceză specială, o lepădare de sine a poetului până la „propria lui desfiinţare". Mai mult decât alţi poeţi (decât Mallarmé de pildă), Goethe a străbătut, trecând prin felurite avataruri ale personalităţii sale, acest drum. El a rămas – ne spune Pillat – „el însuşi în trei sau patru stiluri diferite sau, mai bine zis, nu stiluri, ci moduri sufleteşti, tipare de viaţă şi de artă, pe care, pe de o parte, le-a epuizat pe rând, ca să treacă la un mod, la un tipar superior, ce numai aparent se opune celui tocmai părăsit"[15]. Această lepădare de sine, adevărată metamorfoză a geniului este pentru Pillat – ca şi pentru T. S. Eliot, ale

[12] *Id. ibid.*

[13] *Id.*, p. 83.

[14] *Id. ibid.*

[15] *Id.*, p. 82.

cărui eseuri le cunoştea, fără îndoială – un act esenţial de înaintare spirituală. Dacă nu face, ca şi Eliot, apologia poeziei dificile, preconizând utilizarea aluziilor, Pillat acceptă fără îndoială formula poetului – critic englez: „Progresul unui artist e un sacrificiu continuu de sine însuşi, o continuă extincţiune a personalităţii". Densitatea lirică e în funcţie de auto-nimicirea personală a poetului. Lepădarea de sine este, desigur, altfel înţeleasă de anglo-catolicul Eliot şi de ortodoxul Pillat. Dar dacă pentru unul ea este un act pasionat prin care poetul acceptă să se nimicească pe sine şi să adere la un sistem, să se topească în ceva ce-l depăşeşte, iar pentru altul este – cum vom vedea – scufundarea în organic, într-o natură originar-esenţială, în ambele cazuri se încearcă o evadare din personalitate. Nu numai poetul este chemat să înainteze pe calea ascetică a acestei purgări, ci şi contemplatorul de poezie. Lirica goetheeană este „dificilă" pentru că pretinde o participare la acea *via negationis*, la acea cale a renunţărilor. O asemenea poezie obligă cititorul ales la o lepădare de sine similară cu aceea a creatorului. De aici „greutatea" întreprinderii, dar şi valoarea unei asemenea poezii „care trebuie citită în dezvoltarea ei naturală, dramatică, înfiorătoare, a unui suflet ce-şi caută în sfere tot mai departe echilibrul firesc, distrugându-se complet pe sine, în fiecare ciclu trăit artistic (romantism, clasicism, orientalism), ca să poată, ca pasărea Phoenix, zbura mai departe"[16]. Aşadar, poezia lui Goethe este „grea" întrucât ne obligă să-i urmărim metamorfozele, pretinde de la noi o „amplitudine sufletească" excepţională. Poetul ne cheamă spre perihelia sa.

Interesantă teorie unind experienţa poetică cu cea spiritual-ascetică, asociind contemplarea estetică cu transmutarea personalităţii. Teorie care nu e susţinută din nefericire de autorul ei, prin cele mai fericite exemple. Dacă în cazul privilegiat al lui Goethe caracterul metamorfic al experienţei poetice, extincţiile succesive ale personalităţii sunt evidente, nu tot astfel în cazul lui Alecsandri. Într-adevăr, Pillat vorbeşte (cf. *Vasile Alecsandri: Poet al pământului şi sufletului românesc* – în *Tradiţie şi literatură*) despre „greutatea de înţelegere a

[16] *Id.*, p. 83.

lui Alecsandri"[17]. N. Manolescu are perfectă dreptate atunci când afirmă că: „Opinia despre «dificultatea» lui Alecsandri ascunde o pledoarie pro-domo"[18]. Tocmai din această pricină – Alecsandri constituind pentru Pillat, în acest caz, o oglindă ideală – analiza pe care i-o face e semnificativă pentru propria sa artă poetică. Ce admiră seniorul de la Florica la seniorul din Mirceşti ? Simplitatea, armonia, echilibrul sufletesc, distincţia, adversitatea faţă de abstracţii, concreteţea inspiraţiei rurale... Toate acestea sunt virtuţi reale ale poetului *Pastelurilor,* dar tot ce se deduce din ele sau aproape tot – privitor la creaţia sa, a celui în care Pillat vede „poetul nostru clasic prin excelenţă" – este mai degrabă o proiecţie ideală a unei Poesis clasic-naturale, decât o analiză critică a poeziei în speţă. „Simplicitatea clasică a lui Alecsandri – iată dificultatea lui"[19]. O mică teorie ad-hoc – ingenioasă şi nu lipsită întru totul de temei – explică după Pillat inaderenţa noastră la pozia lui Alecsandri. Nouă, modernilor sofisticaţi, ne lipseşte – afirmă el – receptivitatea necesară pentru a cuprinde, a trăi „armonia senină, obiectivă şi statică a versului lui Alecsandri"[20]. Criza spirituală contemporană, dezechilibrul sentimental ne fac mult mai deschişi pentru lirica eminesciană „genială, dar cu adânci surpări de umbre, cu goluri de linişte alături de infinite rezonanţe" decât pentru poezia lui Alecsandri, „de a cărui aparentă limpezime generaţiile de azi se lovesc ca de un zid de cristal"[21]. Obturarea gustului pentru o artă naivă, refuzul simplicităţii, al unor valori estetice ca graţiosul, feericul, sunt fapte incontestabile. Comunicăm mai uşor cu tenebrele decât cu lumina a cărei esenţă ne e străină. Dar dacă Simplul, Luminosul sunt greu penetrabile, teza impenetrabilităţii lor artistice nu-şi găseşte o ilustrare convingătoare în „dificultăţile" poeziei lui Alecsandri.

---

[17] Ion Pillat, *Vasile Alecsandri: Poet al pământului şi sufletului românesc,* în *Tradiţie şi literatură,* Casa şcoalelor, Bucureşti, 1943, p. 173.

[18] N. Manolescu, *Lecturi infidele,* E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 116.

[19] Ion Pillat, *Tradiţie şi literatură,* ed. cit., p. 174.

[20] *Id. ibid.*

[21] *Id. ibid.*

Ideea poeziei „dificile" îl urmăreşte pe Pillat, împreună cu corolarul ei: asceza poetică necesară. O triplă asceză, căci poezia este în acelaşi timp o artă, o disciplină tehnică şi o experienţă sufletească abisală. În textul *Ce este poezia ?* (publ. în *Vremea,* 18 ian. 1942), încercând să definească esenţa fenomenului poetic, Pillat indică întreita disciplină pe care poezia o presupune: arta cuvintelor, tehnica versului şi taina vieţii, legate organic laolaltă, „cam în acelaşi fel cu dezvoltarea firească a unei plante". Fenomenul poetic este, aşadar, tridimensional şi, în acelaşi timp, organic unitar. Insistăm asupra *organicităţii* poeziei – în viziunea lui Pillat, caracteristica majoră a creaţiei lirice. În acest sens, creaţia este apropiată de „fenomenul biologic al concepţiunii", de o nevoie „vitală" de a produce noul. Legile poeziei sunt asemănătoare cu legile şi ritmurile naturii. Fecundarea, naşterea, „dezvoltarea firească a unei plante"[22] sunt totodată momente ale genezei şi maturizării naturale şi artistice. Tot de această organicitate a poeziei ţin şi preferinţele poetului pentru lirismul *născut iar nu făcut*. Aceşti termeni îi foloseşte ori de câte ori atinge zona poeziei autentice. Astfel vorbind – cu entuziasmul cunoscut – despre lirica lui Alecsandri, o prezintă în geneza ei „naturală" ca aceea a florilor de câmp. Poet clasic şi poet al naturii (nu poet al fenomenelor naturale ci, oarecum, poet *natural*) sunt noţiuni identice în spiritul lui Pillat, clasicul fiind prin esenţă natural. Producţia unui asemenea poet urmează în mod firesc „ritmul ceresc al anotimpurilor"[23]. Însăşi pledoaria lui Pillat pentru cultivarea tradiţiei îşi are justificarea în această organicitate a poeziei. Căci, în mod esenţial, tradiţia este viaţă organică, este supravieţuire ori resurecţie. Ciudat. În textul *Ce este poezia ?* pe care l-am citat, poetul „tradiţionalist" nici nu aminteşte cuvântul „tradiţie". În schimb vorbeşte despre caracterul organic al poeziei. De fapt, problema tradiţiei (aşa cum e tratată în eseul *Tradiţie şi inovaţie* sau în *Sufletul irlandez în poezie*) porneşte de la aspectul dilematic al vieţii organice. Sunt – după Pillat – două feluri de vieţi: „Una mai adâncă, originală, autohtonă, căci se confundă cu însuşi sufletul profund, cu sufletul

[22] *Id. ibid.*

[23] *Id.*, p. 175.

etnic...; cealaltă superficială, împrumutată, trăită la suprafaţa conştiinţei, oarecum periferică şi străină eului adevărat"[24]. Din această dualitate a vieţilor derivă două tradiţii posibile, o tradiţie vie, dinamică, creatoare, comprehensivă, corespunzând vieţii adânci şi o tradiţie moartă, statică, sterilă. De fapt, de o parte e tradiţia, de alta „tipicul". Felul în care este prezentată această dualitate a vieţii aminteşte dualitatea bergsoniană a duratei şi mecanicului, opoziţia lui Ludwig Klages între „suflet" şi „spirit", opoziţia în spiritul vitaliştilor din prima jumătate a secolului nostru. Tradiţia vie e o realitate organică, cea moartă e un formalism abstract. O asemenea opoziţie aminteşte, de asemenea, raportul evanghelic între litera care ucide şi spiritul care vivifică.

Imaginea unui Pillat tradiţionalist a fost adeseori propusă în opoziţie cu modernismul altor poeţi ori al altor tendinţe poetice ale timpului. Această bipolaritate, tradiţionalism-modernism, ar trebui discutată mai de aproape. S-ar vedea că opoziţia se întemeiază, îndeobşte, pe false concepte literare, lipsite de validitate categorială. E suficient să ne gândim la lărgimea, la elasticitatea acestor noţiuni în perspectiva lui Pillat, unul din puţinii scriitori care au meditat cu adevărat asupra tradiţiei şi modernităţii. După cum separă o tradiţie autentică de una falsă, tot astfel Pillat distinge *spiritul modern şi modernismul.* Spiritul modern comunică cu tradiţia vie, pe când *tipicul* poate fi identificat cu *modernismul,* ca structură ambele fiind fenomene morbide, „unul de osificare senilă, altul de excrescenţă infantilă"[25]. Tipicul şi moda sunt deopotrivă reprobabile. Cu adevărat, revoluţionarii artelor sunt vivificatorii tradiţiei. „De câte ori un scriitor autentic încearcă să revoluţioneze literatura epocii sale, ajunsă prin cristalizarea epigonilor la un punct mort al vieţii şi al creaţiei artistice – acest novator nu face, de fapt, decât să revină de la o tradiţie moartă la o tradiţie vie..."[26] Un Baudelaire, un Claudel sau un Valéry, consideraţi de contemporanii lor imitatori drept revoluţionari, sunt

[24] *Id.*, p, 7.

[25] *Id.*, p.11.

[26] Ion Pillat, *Portrete lirice*, p. 299.

adevăraţii păstrători ai tradiţiei. Pillat nu e nicidecum adeptul poeziei care mumifică tradiţiile, credinţele, folclorul, care repetă şabloane. Detestă imitaţiile epigonilor. Dar, de asemenea, el consideră avangarda modernistă drept o ariergardă. Ca şi Eliot, care în celebrul eseu *Tradiţia şi talentul individual* insista asupra efortului de a *obţine* tradiţia ce nu se poate moşteni în mod pasiv, tot astfel Pillat leagă tradiţia de inovaţie: „Mărimea unui poet se poate măsura în puterea lui de a întineri şi de a duce mai departe, scoţând-o din litera moartă şi transplantând-o în sutletul viu al vremii, tradiţia literară a naţiei sale"[27].

Tradiţia este astfel revenire necontenită la o sursă vie, revenire la origine, reintegrare în cosmos. Mari poeţi – Yeats, Rilke, Valéry – au înţeles în diverse chipuri o asemenea revenire, dar cu toţii sunt integrati într-o tradiţie. Poezia lor este în sensul cel mai înalt organică.

Această organicitate esenţială a poeziei reflectă apartenenţa ei la un organism etnic, determină specificitatea ei naţională. Într-un interesant eseu despre *Sufletul irlandez în poezie,* Pillat schiţează o tipologie a poetului. Există două tipuri de poeţi: unii „în care vibrează direct sufletul naţiei sale" şi alţii care între sufletul naţional şi propria lor emoţie „aşază o expresie artistică nouă şi individuală"[28]. Ambele categorii pot să se revendice de la o tradiţie: cei dintâi de la aceea folclorică, ceilalţi de la o tradiţie literară cultă (Burns, Şevcenco sunt exemplari pentru prima categorie, Platen, Mallarmé pentru cea de a doua). Dar sunt şi rare figuri sintetice, acei poeţi care izbutesc să se identifice cu sufletul neamului lor, creează o operă *nouă.* Irlandezul William Butler Yeats este un asemenea poet care dă viaţă nouă tradiţiei, e *specific* şi *nou.* El nu imită, nu inovează în deşert.

Asemenea poeţi realizează universalul în naţional; coborând la rădăcinile etnicităţii lor, revelează universal-umanul. Tradiţia e specific naţională. Iar specificul este cel care conferă autenticitate şi, în cele din urmă, paradoxal, universalitate, unei opere. Astfel, „o poezie nu poate fi internaţională, adică interesantă pentru celelalte popoare, decât în măsura în care se realizează naţional, în măsura în care ajunge să redea

[27] *Id.*, p. 287.

[28] *Id.*, p. 310.

valabil şi pentru alţii adâncimile propriului său suflet etnic cu toate armoniile sale specifice".

Tezele poeticii lui Pillat privind tradiţia vie, specificitatea artei pornesc, deci, dintr-o viziune organicistă asupra poeziei. Legată de ele, având aceeaşi sursă, este şi teza privind clasicitatea firească a oricărei lirici mari. Am văzut că Pillat e un om al ordinei, jinduind după echilibru, într-o vreme critică în care bântuiau toate dezechilibrele. Toţi împătimiţii ordinei din istoria culturii europene s-au întors ca spre o epocă a armoniilor edenice spre Elada, spre antichitate. Pillat are acea fervoare pentru spiritul mediteranean care îi uneşte – sub coloanele unei imaginare Acropole – pe credincioşii clasicităţi. Ca şi Eliot (şi el un om al *ordinei*), admiră echilibrul, armonia virgiliană. Pillat îl laudă pe Goethe pentru echilibrul său clasic. Dar ştie prea bine – însăşi teza sa privind tradiţia vie e mărturie – că nu poţi fi aproape de spiritul antic acceptând influenţa pindarică ori virgiliană. Repetând clasicii, nu obţii decât mumificarea lor, repeţi tipare moarte. Stefan George ori Hugo von Hofmannstahl nu au realizat un nou clasicism german prin imitaţie, ci printr-o experienţă vital-esenţială, prin „îndumnezeirea trupului şi întruparea Dumnezeirii" (Gundolf)[29]. Clasicul nu este un imitator servil, un epigon, un conservator. Ronsard şi poeţii Pleiadei, atât de îndrăgostiţi de anticele litere, au reluat o tradiţie vie, regăsind „în sufletul omenesc nemuritoarele lui temelii"[30]. Lectura clasicilor e o necesitate sufletească şi un sprijin moral. Clasicismul e un fenomen de fecundare prin conjuncţia temporalului cu perenul. O asemenea conjuncţie a lipsit literaturii noastre. Noi n-am avut nici o Renaştere, nici o epocă clasicistă. Modelele eterne – capodoperele antichităţii – lipsind, am fost nevoiţi să înlocuim tradiţia clasică inexistentă printr-o străveche tradiţie populară. Pillat face, în această privinţă, o apropiere între lirica irlandeză şi cea românească. Lipsa contactului intim cu spiritul antic, cu clasicismul greco-roman explică „primitivismul şi prospeţimea liricei româneşti". Dar şi – vom adăuga noi – acea

[29] Citat de Ion Pillat, *Portrete lirice, ed. cit.*, p. 304.

[30] Ion Pillat, *Portrete lirice*, p. 20.

nostalgie a clasicismului pe care o remarcăm la atâtea spirite alese ale culturii noastre printre care şi acela al lui Pillat însuşi.

Mânat de o asemenea nostalgie, poetul-critic detectează în literatura noastră urme ale clasicităţii[31]. Uneori se mulţumeşte cu depistarea unor lecturi ale vechilor noştri scriitori din mari clasici. Pillat e bucuros când poate nota că Iancu Văcărescu a avut o „educaţie clasică". N-au fost străini de clasicele umanităţi nici Heliade, Cârlova, Asachi, Alexandrescu. Ideea latinităţii, întreaga formare a conştiinţei naţionale stă sub semnul clasicităţii. Doctrina estetică a lui Maiorescu e o adaptare la poezia română a principiilor estetice ale clasicismului român. După Pillat, dintre toţi poeţii noştri, fireşte, Alecsandri se apropie cel mai mult de canonul poet clasic. Clasicism înnăscut la poetul *Pastelurilor,* după cum Eminescu trădează o timpurie fascinaţie clasică. Duiliu Zamfirescu apoi – pe care Pillat îl admiră – e şi el „înzestrat cu un temperament clasic"[32], în poezia lui izbutind să scape de pericolul liricii „clasicizante", realizând însă un autentic ideal clasic prin nostalgia Heladei infuză în întreaga operă poetică, precum şi prin nobila simplitate şi sănătoasa sensualitate a acesteia. Într-un articol comemorativ închinat lui George Coşbuc, poet solar, se afirmă clasicismul funciar ar liricii sale. Dar, chiar în timpul său, poetul descoperă un nou clasicism care apare în literele române, manifestându-se printr-un nou stil liric. Voiculescu (plecat de la tradiţie), Adrian Maniu, Blaga (întorşi la ea), Arghezi, Barbu (poeţi „de expresie nouă") ar fi principalele voci în concertul acestei noi epoci clasice. Pillat reduce însuşi romantismul românesc (şi, mai mult decât atât, romantismul popoarelor mediteraneene la care se adaugă şi cel francez) la o mişcare de renaştere în interiorul clasicismului. Operele cu conţinut ideologic romantic din literatura franceză sunt de fapt opere clasice travestite. Tot astfel – dar în alte împrejurări – romantismul românesc e – în realitate – o renaştere şi caracterul său esenţial este acela al unui clasicism. Într-adevăr, romantismul românesc nu e o

[31] Cf. Ion Pillat, *Sufletul clasic în poezia română,* în *Tradiţie şi literatură, ed. cit.,* pp. 88-117.

[32] Ion Pillat, *Tradiţie şi literatură,* ed. cit., p. 255-256.

deshumare a evului mediu, nu e o reacție la raționalismul excesiv clasicizant. Romantismul românesc e „o eliberare a poporului nostru în spirit și în fapt din bezna Evului Mediu Oriental"[33], e opoziția spiritului literaturii naționale față de spiritul retrograd al literaturii greco-anacreontice. De altfel – teză interesantă din eseul *Romantismul românesc* – românii alcătuiesc un „popor de esență clasică"[34].

Din diverse indicații risipite în articolele lui Pillat s-ar putea reconstitui un model al clasicului. Simplitate, disciplină, redarea mitului poetic în toată puritatea sa, normă umană, rigoare formală, armonie sufletească, claritate, distincție de patrician, generalitate a sentimentelor, apropiere de natura decantată și, mai ales – goethean vorbind – sănătate optimistă, iată câteva din acele virtuți pe care le atribuie Pillat, când poeziei, când poetului clasic. Aceste atribute fac parte de mult din patrimoniul unei scolastici critice. Pillat nu este descoperitorul lor. Mult mai original e atunci când face o apropiere, o identificare chiar, între poezia pură și clasicism. Nu vedea oare unindu-se puritatea lirică, al cărei predicator plin de grație fusese abatele Bremond, cu tradiția clasică, sub egida spiritului mediteranean ?

Atingem zona centrală a reflecțiilor lui Pillat în jurul fenomenului poetic. Iată o frază care poate trece ușor neobservată, în articolul *Vasile Alecsandri, poet al pământului și al sufletului românesc* (1930): „Acolo unde crezi că nu e nimic, – acolo începe totul"[35]. Autorul discută despre acea pseudo-claritate, acea impresie de facilitate pe care o lasă versurile cele mai desăvârșite, acele versuri despre care Henri Bremond spunea că poezia pură circulă în mod misterios prin ele ca un fluid inefabil. Partenogeneză poetică. Naștere feciorelnică a lirismului. Puritatea e identică cu o apariție *ex nihilo*, cu o nevinovăție esențială (ar spune Hölderlin) a poeticului. Pillat utilizează adeseori acest concept al poeziei pure. Evident, influență bremondiană. Dar remarcăm la poetul nostru un mod de a considera poezia pură, diferit de acela al suavului abate. Pentru Pillat „astăzi problema poeziei pure

[33] *Id.*, p. 122.

[34] *Id.*, p. 127.

[35] *Id.*, p. 174.

e problema poeziei, faţă de viaţa modernă, faţă de roman şi de cinematograf, – care nu sunt decât oglinda credincioasă a acestei lumi..."[36]. Poezia, ca atare, are un statut propriu în cetatea modernă. Diversele modalităţi ale exprimării artistice sunt placentare la realitatea acestei lumi. În sfera lor operează o estetică a mimesis-ului, a oglinzii. Prin puritatea poeziei, Pillat înţelege, înainte de toate, o segregare a ei. Poezia se constituie printr-o ruptură. De aici, tendinţa ei spiritualistă. „Poezia nouă caută o eliberare din legile materiei în domeniul spiritual; în spatele fenomenului trecător, ea caută forma eternă – *die Urform* – forma pură..."[37]. Platonism estetic. Puritatea poeziei ţine de natura ei formală. Forma înţeleasă ca un arhetip, ca o formă originară. Pillat înţelege prin poezie pură o tendinţă a poeziei din toate timpurile, dar conştientă abia în timpurile moderne, spre esenţe, spre idee (platonică) sau, spre durată pură (*la durée pure* a lui Bergson). Textul următor e elocvent: „Poezia pură... caută să prindă conceptul curat al ideii, al sentimentului, al senzaţiei, *prin* şi *peste* materie şi spaţiu, în suflet şi în durată bergsoniană". Puritatea e asociată cu fluxul conştiinţei, cu scurgerea muzicală. Poezia pură tinde spre muzică. Poeţii vor: „*reprendre à la musique leur bien*"[38] – cum spune Valéry. Dar nu numai muzică. Poezia pură e efuziune lirică, exclamare. E un ecou din estetica expresionistă a *ţipătului* (*der Schrei*), în această notaţie pe marginea poeziei lui Rilke: „E o poezie pură fiindcă e o singură exclamare, o singură efuziune lirică de o intensitate rară"[39]. Mai aproape de teza ortodoxă a lui Bremond sunt afirmaţiile pe care le face Pillat privitor la „poezia pură" valéryiană: „nedespărţită de muzica, de armonia cuvântului golit de înţelesul său raţional, superficial, dar păstrând inefabilul – neexprimabilul sufletesc care-i face magica puritate"[40]. În acest sens, conform canoanelor lui Bremond, Pillat va vorbi despre poezia pură a liricii eminesciene (*Eminescu în poezia pură* – 1930). Efortul abatelui francez, acela de a

[36] Ion Pillat, *Portrete lirice*, ed. cit., p. 275.
[37] *Id. ibid.*
[38] *Id.*, p. 275.
[39] *Id.*, p. 292.
[40] *Id.*, p. 280.

distinge între pur şi impur în poezie, e continuat de Pillat care, în textul *Ce este poezia ?*, caută să reveleze esenţa poeticului, prin opoziţia verbului poetic şi al celui prozaic. Poezia, spre deosebire de celelalte arte, utilizează materia lingvistică cea mai banală, cotidiană, care are certe rosturi utilitare. Dacă în proză această finalitate – a comunicării, a relatării – se păstrează, în poezie „şi numai aici, cuvintele îşi reiau libertatea şi minunea primei lor întrebuinţări". Obsesia originarului, a necreatului, îşi face din nou apariţia aici. Verbul poetic este sieşi suficient, se propune pe sine. De aici „noutatea" sa funciară. Noutate analoagă cu cea a naturii în permanentă renaştere. În poezie, cuvintele „reînvaţă sunetul pururi nou al apelor şi al frunzelor"[41]. Poezia e dincolo de momentul utilitar al vorbirii sau, mai exact, dincoace, într-un veşnic început al cuvântului. Dar, poate, acest început nici nu e în cuvânt, ci în tăcere. Despre tăcere, însă criticul nu vorbeşte în eseurile sale. El lasă cuvântul poetului care, în *Poeme într-un vers*, ne spune: „Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas".

Dar să nu ne închipuim că Pillat este ca apologet al poeziei pure apărătorul unui pur formalism estetic. De altfel, nici Bremond, părintele teoriei, nu era un formalist. Cu atât mai puţin emulul său. Prea puternic era într-însul acel nisus către o expresie a umanului integral, pentru ca puritatea estetică să însemne pentru el excluderea din artă a semnificaţiilor esenţial umane.

Desigur, poezia îşi e sieşi suficientă. Dar ambiguitatea ei e aceea a unei realităţi verbale care renunţă la comunicare şi care, în acelaşi timp, reprezintă (deci, în fond, modelează) întreg umanul. Ruptura între cuvintele vorbirii curente şi cuvântul poetic nu înseamnă decât o decantare lingvistică, o epurare a unei magme originare. În fond, limbajul curent e matricea din care se detaşează cel poetic, de care, însă, acesta rămâne ataşat printr-un viguros cordon ombilical. Poezia epurează cuvântul, îl reîmprospătează, îl readuce la o stare iniţială. „În Poezie, înţelesul plat al cuvintelor nu importă, ci numai muzica şi imaginea ce ele ne evocă alături de acest înţeles, lărgindu-l, împrospătându-l şi dându-i un sens nou: *poetic*, singur valabil pentru

[41] Ion Pillat, *Ce este poezia ?*, *Vremea*, 18 ian. 1942.

vers"[42]. Poezia se ridică deasupra momentului utilitar al vorbirii. În proză, evocăm un lucru pentru a pune stăpânire pe el, pentru a-l negocia, a-l comunica, într-un schimb, într-un adevărat troc al cuvintelor. Poetul crează cuvântul cu virtuţi magice, el vrea să creeze – cum spune un gânditor contemporan – prin cuvinte obiectul. Dar aceasta nu înseamnă o detaşare a cuvântului poetic de obiectul căruia îi e corelat. Dimpotrivă. Verbul se vrea trup, chipul tinde spre întrupare.

Poezia pură nu reprezintă, aşadar, o fugă de realitate, ci o pătrundere în esenţa ei: „poezia nouă se străduie să ne dea natura şi realitatea însăşi în adâncimea şi puritatea lor". De altfel, sorgintea însăşi a versului – realitate intemporală, durată pură – e în temporalitatea cea mai imanentă. În *Poeme într-un vers* citim această *Artă poetică:* „Din teascurile vremii plâng lacrimă de vers".

„Puritatea" poeziei este, apoi, o virtute activă a ei. Poezia exercită o activitate cathartică. Poetul autentic e un taumaturg. Desigur, el nu e un predicator. Poezia moralizatoare este contrară spiritului cathartic al poeziei. „Ceea ce nu înseamnă că un lucru desăvârşit de arta pură... nu exercită implicit, prin însăşi existenţa lui, o atmosferă morală şi folositoare omenirii. Prin izgonirea, din domeniul poeziei, a naraţiunii, a raţionamentului demonstrativ, noţiunea de poezie lirică se restrânge, dar se adânceşte"[43]. În acest sens, nu încape îndoială că Pillat e departe de a dori izolarea unui „precipitat", a unui „preparat" de poezie pură. El nu procedează nici la despărţirea estetică a unui „fond" şi a unei „forme". El ştie prea bine că „nu există în poezie fond şi formă, ca în proză bunăoară, ci numai două aspecte ale unei aceleiaşi realităţi, două feţe ale unei singure fiinţe". Aceasta explică intraductibilitatea poeziei. Pasionat traducător, Pillat se îndoieşte de posibilitatea unei tălmăciri ca transducţie, ca transplantare a poeziei. Un poem nu poate trăi mai departe în alt grai, ca un roman tradus, „fără a se transforma, tocmai prin reuşita poetică a tălmăcirii, într-o poezie diferită, strict condiţionată de talentul traducătorului"[44].

---

[42] *Id. ibid.*

[43] Ion Pillat, *Portrete lirice,* ed. cit., p. 279.

[44] Ion Pillat, *Ce este poezia ?, Vremea.* 18 ian. 1942.

Dacă nu e moralizatoare, poezia nu constituie mai puţin o şcoală. Puritatea ei, însăşi, e o garanţie a virtuţilor ei superior pedagogice. Acea poezie care joacă la modul suprem rolul de călăuză a spiritului e poezia clasică. Şi înainte de toate, ea e o şcoală a poeţilor. „Poezia e o şcoală şi dacă vrea poetul modern să ajungă la producerea unor capodopere, el trebuie, cu entuziasm şi sârguinţă, să înveţe arta şi ştiinta marilor poeţi ai autenticităţii." Dar „şcoala poetică" este o entitate organică. Filiaţia poeţilor se întemeiază pe o legătură naturală (idee care ni-l aminteşte din nou pe T. S. Eliot din eseul despre traditie). Poeţii fac parte din familii asemenea indivizilor care sunt înrudiţi prin sânge. „Orice fenomen literar e rodul unei lungi, adesea tăinuite filiaţiuni – unde, ca şi în ereditatea umană, fiii nu seamănă cu părinţii, ci tipul cutărui sau cutărui străbun revine stăruitor şi reapare modificat în strănepoţi."

Pentru a explica dinamica istoriei literare, succesiunea curentelor, a tendinţelor, Pillat formulează o *lege a pendulării universale.* Lege a spiritului uman, ca şi a naturii în general, dialectică a acţiunii şi reacţiunii. Un fel de lege a ondulaţiei universale (poetul l-a citit probabil pe Conta) determină fluxul şi refluxul sensibilităţii, oscilaţiile gustului, ca şi apariţia diverselor mişcări literare-artistice. De la exuberanţii renascentişti, sensibilitatea europeană trece la ordinea raţională, la reţinerea clasicistă în forme rigide a afectelor, de la prozaismul secolului al XVIII-lea la efuziunile sentimentale romantice. Orice *Sturm und Drang,* arată Pillat, e urmat de un reflux, de o perioadă calmă, ebuliţia romantică e urmată de o perioadă „de întrupare sufletească şi de spiritualizare a formelor"[45]. Clasicismul e echilibrul necesar, calmul peren către care năzuieşte orice mişcare tumultuoasă.

Viziunea lui Pillat asupra Poeticului nu este, totuşi, aceea a unui neoclasic, şcolar studios, imitator servil al unor modele presupus eterne. În fond *modernul* îl fascinează pe acest poet al celui „mai drag, mai trainic şi sufletesc pământ". Modernitate evidentă a lui Pillat: el e poetul care se vede scriind poeme. Obişnuiţi să-l vedem în orizontul atemporal al colinei cu morminte, al dealului rodnic, al soarelui de la

[45] Ion Pillat, *Portrete lirice,* ed. cit., p. 300.

Florica, uităm că poetul a explorat cu aviditate tărâmuri poetice pe atunci încă exotice pentru conştiinţa poetică românească. Insistăm asupra modernităţii acestei sensibilităţi. Pillat a înţeles foarte bine că revoluţia artistică modernă n-a însemnat doar modificarea gustului, a stilului, ci transformarea radicală a conceptului însuşi de artă, respectiv de poezie. „Pentru moderni – spune el – de la Baudelaire, sau mai exact de la Edgar Poe încoace, nu numai tehnica poetică, dar însuşi conceptul de poezie s-a schimbat radical, s-a deplasat de la noţiunea de poezie raţională la noţiunea de poezie pură – adecă de la polul etic la polul estetic, de la morală la cântec". Mutaţie structurală, esenţială a poeziei. Metamorfozele tehnice sunt secundare, ele derivă din modificările în natura însăşi a liricului. De altfel, Pillat ştie că retorica (şi didacticismul) nu sunt „moderne", că poeticul tinde spre autonomie. Poezia modernă, susţine el, „se străduieşte să creeze un domeniu poetic propriu care să nu fie cel al prozei". Întreaga pledoarie pentru *poezia pură* îşi are justificarea în această propensiune a liricii moderne spre delimitarea de prozaic. Autonomia poeticului înseamnă, aşadar, revendicarea unui spaţiu propriu al liricii. Am văzut că poetul, ca şi contemplatorul de poezie, trebuie să procedeze la o lepădare de sine, o ruptură de subiectivitate (*Abgeschiedenheit*, în terminologia spirituală a lui Meister Eckehart) pentru a ajunge la *perihelie*. Poezia însăşi, modernă, trebuie să se propună pe sine, în ruptură de tot ce e reprezentare a lumii, pentru a ajunge la cuvântul care-şi e sieşi suficient. Liricul tinde să devină un limbaj în sine. „Poezia epică tocmai fiindcă e narativă, tocmai fiindcă e poveste în versuri – adică proză versificată – a murit..." Mai exact, epicul modern s-a interiorizat, „s-a transpus pe planul liric acolo unde a vrut să mai poată dăinui". Ciudat cum partizanul unui etos bine conturat nu acceptă imixtiunea eticului în planul estetic al creaţiei. Pedagogia superioară a artei – aşa cum o exercită poezia goetheană – nu e identică cu didacticismul primar. De asemenea, e interesant de remarcat cum tendinţa modernă spre autonomia poeticului nu se manifestă – în spiritul tezelor lui Pillat – printr-o formalizare a poeziei, ci printr-o purificare a ei, prin transformarea ei în cântec. Poeticul este o realitate în sine care nu se substituie, nu ţine loc de altceva, ci există în sine.

Portrete lirice abundă în analize, descrieri, evocări care denotă *prezența* sensibilității poetic-critice a lui Ion Pillat în spațiul *modern* al poeziei. Curiozitatea sa nu cunoaște limite. Erudiția poetică e remarcabilă. Cu modestie, fără urmă de prezumțiozitate, el face următoarea declarație: „Urmărind de mai mult timp, pentru mine singur, unele probleme în legătură cu expresia poetică și cu arta versurilor care mă interesa, am fost adus să studiez operele lirice în textul lor original, a patru cinci literaturi moderne mai importante din Europa occidentală și până de peste Atlantic"[46]. Poetul are pasiunea lecturii. Spirit larg, deschis celor mai diverse epoci, școli și maniere, el e solicitat poate de prea multe entuziasme. Gustul său este acela al unui eclectic, poate prea larg pentru un creator, dar suficient de larg pentru un amator de soi. N-are idiosincrazii (decât, poate în privința *avangardei* poetice a secolului XX). Meditațiile sale pe marginea lecturilor, a creației altora, nu sunt întotdeauna originale. Organizarea eseurilor sale amintește ordinea pedant-scolastică a compozițiilor liceului francez. Ele par simple lucrări laborioase. Prin juxtapunerea reflecțiilor privind diverse opere poetice se configurează, însă, o viziune asupra poeticului. Cititorul nu e întotdeauna un creator, dar ceea ce primește este selectat și orânduit conform unor tipare prestabilite care, dacă nu aparțin întru totul spiritului său, îl caracterizează. Se realizează astfel un sincretism poetic dintre cele mai interesante.

Fie că vorbește despre Goethe ori Victor Hugo, despre Blake, Poe ori Baudelaire, unghiul sub care îi consideră Pillat este acela al unei conștiințe lirice moderne. Într-un destul de amplu eseu, urmărește itinerariul lui Victor Hugo. Gustul său pentru marele bard nu este deloc acela al unui retrograd. Cu o mai acută percepere a modernității lui Hugo decât Thierry Maulnier, care îl expulzase aproape cu desăvârșire din corpul poeziei franceze, Pillat are o deosebită înțelegere pentru revoluția verbală hugoliană, vede în inepuizabilul poet părintele parnasienilor dar și al lui Baudelaire, al lui Mallarmé, al simbolismului, precursorul lui Apollinaire, al îndrăznelilor moderne. Descoperă la el

[46] *Id.*, p. 274.

chiar elemente ale „poeziei senzaţiei pure"[47]. De altfel, poezia marilor vizionari îl atrage. În *La Fin de Satan* şi *Dieu,* poemele bătrânului Hugo, vede o Apocalipsă a timpurilor moderne. În poemele misticului Blake ca şi în lirica lui Hölderlin descoperă „două avanposturi ale sufletului nostru modern". Dar ştie prea bine că adevărata revoluţie în lirica modernă au declanşat-o Poe. Baudelaire şi Rimbaud. *Les Fleurs du Mal* sunt o „Divină Comedie a sufletului contemporan"[48]. Actualitatea lui Baudelaire este privită pe două planuri: cel existenţial-moral şi cel estetic. Lupta, eşecurile şi izbânzile morale ale acestui „înger imprudent" cum, foarte fericit, îl defineşte, dau cazului Baudelaire acuitatea unui destin modern exemplar. Itinerariul acestui „mistic fără credinţă"[49] spre Dumnezeul catolic este o adevărată dramă a unui *homo viator* al timpurilor noi. Pillat consemnează ambivalenţele baudelaireiene, marile contrarii care au împărţit, au sfâşiat existenţa şi creaţia poetului. Poezia lui Baudelaire, „pasionată şi lucidă, inovatoare în fond şi tradiţională în formă, poezie austeră de monah-intelectual şi poezie senzuală de îndrăgostit desfrânat" îi apare „ţesută din contrarii"[50]. Sunt tocmai acele ambivalenţe care mai târziu, sub forma celor mai acute ambiguităţi, vor lacera conştiinţa lirică modernă, generând *poesia nova.* Pillat vede în *Les Fleurs du Mal* o carte „esenţialmente catolică"[51]. Dar nu eventualul mesaj, ci elementele de poezie pură dau actualitate şi perenitate liricii baudelaireiene. Esenţială e apoi – în perspectiva lui Pillat – clasicitatea lui Baudelaire. Pe urmele unui Thibaudet, el descoperă în marele turmentat urmaşul cel mai autentic al lui Racine. Prin luciditatea analizei pasiunilor, prin resurecţia alexandrinului, Baudelaire justifică teza coincidenţei modernului cu tradiţia, ca şi aceea a clasicităţii ca sinteză a tendinţelor contrare. El devine, astfel, poetul exemplar, a cărui operă „cuprinde

[47] *Id.*, p. 129.
[48] *Id.*, p. 131.
[49] *Id.*, p. 135.
[50] *Id.*, p. 235.
[51] *Id.*, p. 137.

într-o sinteză superioară, înseşi antinomiile liricii moderne de mai târziu"[52].

Marile modele clasice ale lui Pillat sunt (în afara lui Vergiliu, asupra căruia ne mirăm că acest mediteranean nu s-a aplecat cu o mai atentă fervoare, pe care-l aminteşte însă nu o dată, ca şi T. S. Eliot, ca pe părintele literelor clasice): Ronsard, poetul Renaşterii, Racine, La Fontaine şi – alegere esenţială – marii poeţi moderni de la Baudelaire la Valéry, la Rilke, Stefan George şi Hugo von Hofmannstahl, aceştia din urmă fondatori ai unui nou clasicism german. Cele mai revelatoare „portrete lirice", le sunt dedicate acestor „clasici". Dar excursiile literare pe care le întreprinde Pillat au obiective din cele mai diverse. El nu se mulţumeşte cu prezentarea principalelor voci ale liricii franceze (Claudel, Paul Valéry, Péguy, Jammes etc. în *Aspecte din literatura modernă franceză*). Îl interesează fauna pestriţă, a „poeţilor fantezişti" (Toulet, Jean-Marc Bernard, Francis Carco, Tristan Derème etc.). Dar nici Mallarmé, nici Valéry, nici „fantezişti" nu-l seduc ca poezia umanistului Jules Romains şi aceea a neoclasicului Moréas. Cărţile lor le păstrează „în fundul sufletului", căci unul e înduioşător de simplu, cântarea sa fiind alcătuită din „elemente vechi de când lumea", pe când celălalt e un „grec", deci fiu al Mediteranei îndrăgite: E adevărat că lui Pillat îi repugnă „aparatul livresc" al şcolii romane, al epigonilor lui Moréas.

Cunoscător rafinat al liricii vechi şi moderne, Pillat nu este – cum am spus – un *poeta doctus*. Cultura este frână, just echilibru, principiu de ordine. Când devine abuzivă, precumpănind asupra sentimentului, a vieţii, ea este la fel de primejdioasă ca atunci când iconoclaştii, păstrându-i valorile, o utilizează ca un factor anarhic. Avangarda e – pentru Pillat – „barbarism" şi „confuziune postbelică". Nici o simpatie pentru futurism, Dada ori suprarealism. Poezia avangardistă vrând să fie internaţională îşi pierde – după el – orice originalitate. Tristan Tzara emite o poezie care – atât în româneşte, cât şi în franţuzeşte – pare să fie o traducere, o poezie „fără nici o rădăcină adevărată".

---

[52] *Id.*, p. 235-236.

Cu atât mai autentică e o poezie în nemijlocită legătură cu pământul şi tradiţiile populare, cu mitologia, credinţele arhaice. Astfel, puterea vizionară a liricii irlandeze se datoreşte misticismului gaelic căruia îi dă expresie. William Butler Yeats este o întrupare a sufletului irlandez în poezie. Tot astfel, dar pornind de la o altă realitate subiacentă, Walt Whitman este vocea majoră a liricii moderne americane. Pillat face apologia vitalismului dinamic, a expresiei directe, a realismului, a umanismului, a simplităţii şi nobleţii sufleteşti care transpare în poezia acestuia. Nu ne uimeşte admiraţia sa pentru lirica robustă a lui Walt Whitman, cât ardoarea cu care poetul nostru vorbeşte despre încă atât de puţin cunoscuta Emily Dickinson. Protagoniştii liricii noi americane (Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Sandburg, Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Amy Lowell) sunt cercetaţi cu simpatie şi curiozitate.

Dar din aceste explorări în regiuni încă exotice pentru Europa conservatoare din acei ani, Ion Pillat se întoarce iarăşi şi iarăşi la preferaţii săi, germani şi francezi, în opera cărora găseşte o confirmare, un orizont familiar, o incitare la creaţie. În contact cu lirismul germanic al „devenirii" şi cu cel francez al „fiinţei" (ingenioasă chiar dacă întrucâtva didactic-arbitrară distincţie) poetul redevine el însuşi, *„tel qu-en lui-même..."* Şi, ciudat, am putea spune că poetul care s-a deşteptat la poezie în capitala Franţei, care i-a citit pe clasicii din secolul lui Ludovic al XIV-lea cu întreg aparatul de analize, teme şi comentarii cerut de liceul francez, a comunicat mai intim cu geniul liric germanic decât cu orice altă poezie. Certe afinităţi sufletesc-poetice îl leagă pe Pillat de orizonturile germanice ale liricii. Germanii au căutat şi ei un echilibru al propriului lor suflet printr-o asimilare a „puterii de plasticizare a lumii de miază-zi". Pentru germani crearea unui stil clasic înseamnă atingerea unei forme statice, spaţiale, în care acel *cor irrequietus* al lor să se poată odihni. Pillat nu putea să rămână insensibil la viaţa nouă pe care sufletul germanic i-a dat-o mitului mediteranean, greco-roman. Desigur, un Hölderlin, un Nietzsche s-au prăbuşit încercând printr-un *hybris* al spiritului să ajungă la marea sinteză. Goethe a reuşit însă – vezi *Italienische Reise* – să realizeze echilibrul între nord şi sud. Sufletul lui Pillat nu putea să nu consune cu acel

lirism de esenţă muzicală pe care revărsarea patosului îl produce. De aici atracţia sa, mărturisită pentru estetica ţipătului (*der Schrei*), pentru „acel romantism *sui generis,* şi ca formă şi ca realizare: expresionismul"[53]. Acest „romantism" apocaliptic este singura formulă avangardistă artistic-literară care cucereşte simpatiile poetului nostru. Căci clasicul şi romanticul îl atrag – cum am văzut – deopotrivă. Sau, mai exact, dincolo de o asemenea dualitate, el râvneşte spre o lirică nouă. Am putea spune că, în ultimă instanţă, poezia ideală către care aspiră Pillat – în viziunea sa asupra Poeticului, ca şi în creaţia sa lirică – e un fel de *dolce stil nuovo,* o cântare nouă, pură, organic ataşată de realităţile organice (pământ, trup, tradiţie, neam), o cântare care transcende dilemele, contrariile liricii moderne. Elogiul pe care Pillat îl aduce lui Goethe – care în *West-Oestlicher Diwan* a izbutit să creeze, „pe deasupra stilului romantic şi clasic cunoscut Europei, un stil de lirism mondial"[54], poezie în care „totul e funcţie dublă, de vecie şi de clipă, de etern static şi de pieritor dinamic, de spaţial şi de temporal totdeodată"[55], – e o apologie a unei lirici purtând în sine, dar echilibrându-le, propensiuni diametral opuse. Poezie a celor *două* infinituri. Atingem din nou nodul vital al poeticii lui Pillat. Ca şi Centaurul având în făptura sa monstruos umană divinul şi animalicul, poezia ca o balanţă transcendentă echilibrează infinite contrarii. Cât despre poet, îl vedem navigând spre „Insula Egeică, albă ca o piatră de hotar, între două infinituri – cel orizontal al mării şi cel vertical al cerului...", insulă ce devine „un simbol tot atât de luminos ca îndoitul senin ce-o mărgineşte"[56].

Fiul poetului, Dinu Pillat, îşi aminteşte că Ion Pillat visa să-şi petreacă bătrâneţile şi să se sfârşească într-o insulă din arhipelagul elin al Cicladelor[57]. Insula egeică îl chema pe poet, după ce idealul de artă întrupat în geometria de marmoră a Parthenonului îl subjugase ca nici

---

[53] *Id.*, p. 308.

[54] *Id.*, p. 99.

[55] *Id.*, p. 97.

[56] *Id.*, p. 389.

[57] Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 248.

o altă poezie a omului. Ordinea clasică, frumusețea arhitectonică a corpului glorios, mistica greacă, pe care el o identifica cu aceea a trupului și a pământului, toate acestea sunt integrate de Pillat într-o *ars poetica* neformulată decât prin câteva aluzii. În sfera acestei poetice Elade, el vedea conjugându-se forțele apolinice și cele dionisiace, „armonia luminoasă ionică și extazul transcendental tracic"[58]. Că în această uniune a contrariilor poetul nu întrezărea doar o tensiune generatoare de cultură în spațiul Eladei, ci o conjuncție fericită actuală în spațiul spiritual românesc, o dovedește credința sa în sursa arhaic-tracică a poeziei noastre populare. După el, aceasta derivă din aceeași substanță tracică din care s-a născut mitul originar al lui Orfeu, una din bazele spiritului elin"[59]. A lega mioriticul – cum ar spune Blaga – de orfic – poeticul românesc, de cel elin, iată mai mult decât o nostalgie a Arhipelagului, o integrare a poeticului sub formele sale tradițional-autohtone în spațiul-matrice al unei mitic-clasice Elade.

[58] Ion Pillat, *Spiritul mediteranean*, în *Portrete lirice*, *ed. cit.*, p. 391.

[59] *Id.*, p. 403.

AL. PHILIPPIDE

Al. Philippide sosea la Paris în 1924, anul în care – cum însuşi avea să remarce în însemnările sale autobiografice – apărea primul *Manifest al Suprarealismului.* Vom vedea mai târziu care au fost argumentele prin care scriitorul român îşi justifica poziţia antiavangardistă. Ceea ce vrem să remarcăm acum este că această atitudine apare concomitent cu desfăşurarea însăşi a faptelor. Tânărul Philippide (avea 24 de ani în 1924) participă de aproape la desfăşurarea spectaculoaselor ieşiri ale nu mai puţin tinerilor suprarealişti; dar participă doar ca un spectator şi încă unul înzestrat cu severi ochi critici. „Am trăit şi eu în acest climat, dar nu în centru, ci mai mult periferic, adică mai exact, păstrându-mi faţă de această mişcare o distanţă ce mi-a permis s-o judec cu înţelegere critică"[1]. Tipică poziţie philippidiană. Această „înţelegere critică" este o formulă apropiată pentru modalitatea critică practicată de poetul nostru. Încercarea de *participare simpatetică* se cuplează la el cu o *distanţă* pe care o socoteşte necesară. Critic *malgrè-lui,* el este şi rămâne, în fond, un lector privilegiat.

Reflecţiile critice ale lui Al. Philippide nu au niciodată un caracter strict teoretic. Există o fugă de abstracţii în gândirea poetului-critic. Adversar al dogmatismului, el nu porneşte niciodată de la principii absolutizate. Nu se vrea nici propovăduitor nici luptător cultural. Toate tezele pe care le putem desprinde, întrucâtva arbitrar, din studiile şi

[1] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. II, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 295.

eseurile sale sunt placentare la faptul literar concret, izvorăsc din el şi se răsfrâng asupră-i. Aceasta nu înseamnă că linia criticii sale ar fi nesigură, ezitantă. Ca şi poetul tânăr care în primul volum, *Aur sterp*, îşi arăta măsura talentului, tot astfel criticul, de la primele sale articole, proba maturitatea timpurie a judecăţii. Existenţa criticului coincide, într-o oarecare măsură, cu aceea a sentinţelor sale. Ce condamnă el ? Ce promovează ? Îi înţelegem mai bine ideile referitoare la arta poetică, stabilind o hartă a aversiunilor sale.

Estetica creaţiei la care aderă Al. Philippide este aceea a transfigurării. Niciodată nu exprimă mai clar ideea că orice creaţie poetică este „transformare, prelucrare, transfigurare a realităţii"[2] ca atunci când virtuperează împotriva unor expresii precum „copie fidelă a realităţii" sau „oglindă a lumii înconjurătoare". Şi una şi alta i se par absurde. Căci: „Nu există în creaţia literară decât trepte de transfigurare a realităţii"[3]. Funcţia de „oglindire" care ar aparţine artei, idee care a moştenit-o pe aceea, degradat-aristotelică, a imitaţiei, a devenit „un loc comun şi lipsit de adevăr"[4]. Natura însăşi a talentului artistic se opune practicilor mimetice, căci artistul, tinzând spre creaţie nu spre reproducere, „transfigurează şi izbuteşte să dea ceva bun numai dacă scapă de ideea falsă şi tiranică a oglindirii"[5]. *Transfigurarea* aparţine, deci, unei estetici a expresiei. Astfel, artistul procedează la o asimilare şi o elaborare a datelor realului, anterioară creaţiei. Actul creator e prelucrarea unui dat interior. Fără să recurgă la terminologia psihologică sau estetică adecvată, criticul consideră că: „atunci când artistul va scoate din adâncuri imaginile culese dinafară, ele nu vor mai păstra decât doar amintirea vechii lor înfăţişări..."[6]. Aşadar, – ca să folosim un cuplu străvechi de termeni opuşi – Philippide este partizanul unei *phantasia* creatoare, în opoziţie cu pedestra *mimesis*.

---

[2] Al. Philippide, *Studii de literatură universală*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966, p. 34.

[3] *Id., ibid.*

[4] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene. Orizont romantic*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 79.

[5] *Id., ibid.*

[6] Al. Philippide, *Studii de literatură universală, loc. cit.*

Phantasia nu e doar imaginație, ci intervenție a întregii personalități în actul creator. „Chiar cel mai realist dintre scriitori va da din lumea exterioară o imagine retușată de propria lui personalitate"[7]. O estetică antimimetică se probează, însă, cel mai bine prin romantici. De aceea, în analiza minuțioasă a *Fragmentelor* lui Friedrich Schlegel (cf. *Metamorfozele* lui *Friedrich Schlegel*), Philippide se oprește asupra unui pasaj surprinzător și întrucâtva scandalos prin faptul că acest ideolog al romantismului german, după fine asocieri și disocieri privind poezia, o consideră, totuși, „oglindă a lumii înconjurătoare". Or, după criticul nostru, „romanticul curat" operează numai *prin* și *pentru* transfigurare.

În februarie 1930, Philippide deplângea amurgul imaginației (cf. articolul *Literatura, fals miracol*). „Imaginația trece printr-o criză" – afirmă el[8]. Potrivnic al suprarealiștilor, – cum vom vedea – el se întâlnește cu aceștia în încercarea de a reabilita imaginarul. Patru decenii mai târziu, tinerii contestatari parizieni vot scrie pe zidurile Sorbonei: „*L'imagination au pouvoir !*" Poetul român nu este nicidecum un rebel. Chiar răzvrătirea modernistă cum vom vedea, îi repugnă. Și totuși, oprimarea fantaziei i se pare dăunătoare. Vinovată e acea „intoxicare cu real"[9] pe care o cunoaște prea bine omul civilizației moderne. Formula aceasta le-ar fi plăcut, desigur, atât suprarealiștilor cât și tinerilor protestatari ai unei societăți de consum. Ca și André Breton, Philippide consideră că: „Realitatea poate fi câteodată mai uimitoare decât cea mai uimitoare închipuire"[10], că imaginația degenerează, atunci când e lipsită de activitate. În *Manifestul suprarealismului,* Breton pleda pentru o estetică a „miraculosului". Or, poetul român observă că posibilitatea de a concepe un miracol piere într-o lume în care „miracolul" conceput azi, mâine e realizat. E adevărat că, în schimb, știința însăși, care nu vrea să distrugă misterul, sporește indirect nevoia de mister. Nevoie pe care literatura

[7] *Id., ibid.*

[8] Al. Philippide, *Considerații confortabile,* vol. II, ed. cit., p. 39.

[9] *Id ibid.*

[10] *Id., ibid.*

senzaţională a timpului nu o satisface decât în prea mică măsură, pe care proliferarea literaturii fantastice o indică. „Iată de ce, – afirma scriitorul în februarie 1930 –, la o epocă de tehnicizare exagerată şi de materialism exasperat, cum este epoca noastră, poate corespunde foarte bine o literatură plină de vis şi de fantastic"[11]. În lirica lui Philippide întâlnim numeroase locuri care ar putea fi aduse – dacă poezia poate sluji argumente – în sprijinul acestei afirmaţii. Criticul va reveni nu o dată asupra surselor poeziei, pe care le va găsi deopotrivă în vis şi realitate. Astfel: „În fond, nu există decât două mari despărţituri, două mari ţinuturi din care poezia îşi trage seva: visul şi realitatea"[12].

Diverse curse pândesc poetul. Rutina profesională este cea mai periculoasă. Deformare monstruoasă a sentimentelor şi a expresiilor, îndepărtare de simţirea omenească. Ea îşi are antidotul în experienţa personală, chiar în conflictele aristului cu semenii, cu lumea. Un pericol similar rezidă în „cerebralism", în eliminarea voită a afectelor, izvorând din scepticism. Intelectualizarea literaturii, procesul de artificializare, simplu efect al modei literare străine, înaintea primului război mondial, apare în ipostaza „cerebralismului" celor care au cunoscut războiul cu traumele sale. Ne apropiem, astfel, de acea poziţie „antimodernistă" a lui Philippide, de care a fost uneori acuzat, pentru care a fost alteori lăudat. Căci *cerebralizarea* este – după el – un rău care, asemenea unui cancer, proliferează monstruos, o stare critică a literelor şi artelor ca efect al unei crize mai generale. Acest fenomen literar-artistic (cf. articolul *Cerebralism,* din octombrie 1931) nu e identic – precum în alte forme ale sale mai vechi –, doar cu antipatosul, cu parodia, luarea în derâdere a afectelor, ci cu „bizarul" şi „obscurul", cu „noile formule literare de avangardă"[13]. Ce îi reproşează Philippide acestei modalităţi literare ? „O literatură numai cerebrală este un nonsens. Literatura trebuie, pentru a fi viabilă, să se hrănească din ceea ce este general-omenesc în suflete. Ea nu poate dispreţui instinctul,

[11] *Id.*, p. 41.

[12] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui,* Ed. pt. literatură, Bucureşti, 1968, p. 232.

[13] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. II, ed. cit., p. 76.

sentimentul, pasiunea. Adică ceea ce în opoziție cu rațiunea, se numește caracter, în înțelesul cel mai larg al cuvântului".[14]

Poate fi acuzată Avangarda de „cerebralism" ? Nu clamau avangardiștii împotriva tiraniei intelectului ? Nu reclamau ei eliberarea inconștientului – cu alte cuvinte a instinctelor, a imaginatiei, a afectelor cu rădăcini adânc refulate, a pasiunilor ? Rațiunea e o falsă zeiță, hulită de poeții și artiștii modernismului extremist, pe care Al. Philippide i-a cunoscut deaproape în anii săi parizieni. Clamoarea modernistă avea, în esență, pentru el, o semnificație mai profundă, ca simptom al unei „neliniști înnoitoare"[15]. E adevărat că, observă altă dată: „nu întotdeauna înnoirea a fost cerută de necesități adânci"[16], fiind adesea efectul unei mode trecătoare. Mai grav, modernismele, Avangarda, sunt simptome ale unei „dezagregări spirituale, îndeosebi în literatură..."[17]. Dar nu o dată recunoaștem în literatura celor o sută cincizeci de ani din urma noastră existența unei neliniști care polarizează toate speciile de „cutremure" ale omului modern: anxietăți metafizice, căutări ale adevărului, explorări ale inconștientului, sete de perfecțiune, de infinit, de absolut. Pot fi socotite toate aceste simple fenomene drept simptome ale unei crize spirituale ?

Atitudinea lui Philippide față de Avangardă este o excelentă dovadă de vanitatea opoziției dintre modernism și tradiție. O falsă contradicție separă acești poli în istoria literară. Deși se constituie, prin unele declarații ale sale, drept un autor modernist, Philippide nu se situează, *ipso facto,* la un pol opus, al tradiționalismului. Tot astfel, aceste declarații, reprezentând obiecțiile conștiinței sale critice, nu implică o non-adeziune de fond la unele cel puțin din tendințele moderniste. În articolul *Modernismul și tradiția* (din mai 1937) definește modernismul prin disprețul față de tradiție. Dar e prea atent la nuanțe, pentru a nu-și amenda îndată opinia propusă. „Modernismul

---

[14] *Id.*, p. 77.

[15] *Id.*, p. 296.

[16] *Id.*, p,13.

[17] Al. Philippide, *Considerații confortabile,* vol. I, Editura Eminescu, București, 1970, p. 333.

dispreţuieşte tradiţia recentă, nu tradiţia cea mai veche..."[18]. E mai curând o reacţie faţă de predecesorii imediaţi şi o revenire la tradiţii mai vechi. Căci orice mişcare înnoitoare (şi de la romantism încoace. „toate şcolile literare, în clipa apariţiei lor revoluţionare, au fost moderniste şi dispreţuitoare de tradiţie"[19]) are nevoie şi de rădăcini pentru a dăinui.

Deci nici o acuzaţie împotriva modernismului din perspectiva unui cultivator exclusiv al tradiţiilor. Doar criticul recunoaşte că novatorii au nevoie de „pământul durabil şi statornicit al trecutului"[20] şi recurg la el. Totuşi nu este el un conservator care vorbeşte despre înnoirile ce nu sunt reclamate de nevoi mai adânci ? Acest conservator declară – în acelaşi text – că de la modernismul a cărui „furie" începe să treacă (în 1937 !) n-au rămas decât „interesante încercări de înnoire a expresiei"[21].

Coroborând toate aceste declaraţii, ajungem la concluzia că, fără a fi refractar la ideea de înnoire, admiţând necesitatea înnoirii expresiei, fără a fi un conservator prin fire, un tradiţionalist prin structură, Philippide nu poate accepta nimic din ceea ce distruge, intenţionat sau nu, ordinea. Să nu ne închipuim o ordine raţională, a unei dogmatici sau a unor convenţii. Este, mai degrabă, o ordine a firii, acel „general-omenesc" pe care poetul-critic îl întrevedea lezat prin „cerebralismul" ca şi prin „anarhismul" modernist. Suprarealismul este acuzat de a urmări transformarea fundamentală şi totală a conceptului poeziei, „alungând şi dispreţuind *personalitatea generatoare* de poezie şi arta care *organizează* inteligibil materialul poetic încă informi"[22]. Deci, eroarea acestei avangarde este funciară, s-ar putea spune chiar ontologică. *Fiinţa* însăşi, ca principiu de integrare este ameninţată, şi o dată cu ea opera de artă, ca totalitate şi unitate. Dacă ideile suprarealiştilor sunt, uneori, interesante, opera lor poetică e „un

[18] *Id.*, p. 139.

[19] *Id.*, *ibid.*

[20] *Id.*, p. 141.

[21] *Id.*, *ibid.*

[22] *Id.*, p. 183.

morman inform de material susceptibil să devină poezie, să fie prelucrat"[23]. Ba chiar respingând „poemul organizat", metoda scrierii automatice nu poate duce la un asemenea poem, suprarealistul – în pofida ideilor sale aparent sistematice despre artă – respinge orice artă poetică.

Or, nimic mai contrar ideii de artă – în spirit philippidian – decât informul, haoticul. „Antimodernismul" poetului rezidă în împotrivirea filosofic-estetică, şi chiar etică, la orice disoluţie. Chiar şi în antitradiţionalismul Avangardei ceea ce îl supără nu este atingerea unor tabuuri, ci dizolvarea, ruptura continuităţii. Dacă recunoaşte un merit suprarealismului, acesta este de a fi luptat pentru autonomia poeticului şi, mai ales, de a fi evidenţiat valoarea inconştientului şi a visului în creaţia poetică, precum şi de a fi reabilitat miraculosul. Toate acestea rămân însă deşarte pe planul creaţiei lirice, atât timp cât o *voinţă de organizare* poematică nu se manifestă. Arta poetică a lui Philippide – cum vom vedea – admite o serie din tezele suprarealiste. Poate în întregul ei poetica suprarealistă ar fi fost absolvită în ochii săi de păcate, dacă ea ar fi admis frâna organizatoare care permite dicteului provenind din inconştient să devină inteligibil, transmisibil. Criticând Avangarda, poetul peregrinărilor în labirint îşi apără propria artă poetică, aceea a *viziunii lucide* şi *organizatoare*. Numai printr-o elaborare, o organizare bine concertată, „visul difuz s-adună în poem"[24]. Într-una din „consideraţiile confortabile" (datată 1966), el se referă la „principiul construcţiei" care e din ce în ce mai puţin aplicată în literatură şi artă. Şi adaugă: „Arta literară, fără acest principiu, nu mai are nici un sprijin, piere, nu mai poate exista. Cu ce este întocmită ? Cu nimic – cu curgerea fără sfârşit"[25].

Trebuie să recunoaştem natura *clasicistă* a rezistenţei lui Philippide faţă de acea manifestare – îndeosebi agresivă – a „modernismului". Ordinea, organizarea, fundarea într-o natură totală şi unitară implică o credinţă în perenitatea unor categorii, a unor structuri. De aici poetul-

[23] *Id.*, p. 182.

[24] *Id.*, p. 185.

[25] *Id.*, p. 346.

eseist deduce o perenitate a marilor teme ale literaturii. Cu toate deosebirile, îl apropiem pe Philippide de un Eliot şi de un Claudel (pentru care ştim că nutreşte simpatia înţelegătoare a congenialului). Ca şi T. S. Eliot, el consideră literatura drept un vast corp, în care tradiţiile se îmbogăţesc înaintând. Dacă nu ai tradiţii (precum unii avangardişti), trebuie să ţi le inventezi. Dacă le ai, trebuie să le meriţi. Omul se *întoarce* iarăşi şi iarăşi spre sursa care e mereu ameninţată cu secarea, *revine* la propriile sale izvoare. Nu printr-o inertă *moştenire,* ci prin *tradiţie,* cucerită metodic asupra trecutului. Dar ce e tradiţia ? Este „...un ansamblu, mai mult sau mai puţin orânduit, de obişnuinţe, de maniere, de deprinderi şi, în acelaşi timp, un mănunchi de opere exemplare prin construcţia lor durabilă, aşadar un tezaur de valori clasice"[26]. Cei doi poeţi de al căror nume l-am apropiat pe acela al lui Philippide ar fi iscălit această definiţie. Fără să fie „tradiţionalişti", în sensul consacrat de istoriografia noastră literară, fără să fie adepţii unui neoclasicism oarecare, aceşti poeţi-critici au vocaţia statorniciei într-un secol care a făcut din infidelitate o virtute. Ei preţuiesc *valorile clasice* având conştiinţa irepetabilului, dar şi a continuităţii. Clasicitatea nu trebuie imitată, repetată, ea e perenă. „Felul în care tradiţia se face simţită – afirmă Philippide – nu este acela al imitaţiei unor modele, ci continuarea în forme întotdeauna susceptibile de înnoire a acelui fond spiritual de care am vorbit. Acest fond spiritual formează ceea ce este comun, nu numai la un moment dat, ci de-a lungul unei mari perioade de timp, tuturor scriitorilor unei literaturi"[27].

„Antimodernistul" Philippide este totodată „antitradiţionalist" (dacă înţelegem aceşti termeni în sensul opoziţiei consacrate la noi între cele două războaie). Căci, iată-l pe criticul acerb al suprarealismului atacând cu aceeaşi vehemenţă „ortodoxismul" *Gândirii,* ca şi „ciobănismul mistic" al lui Blaga (cf. text. *Avem o tradiţie literară ?* – iulie 1936). Tradiţionaliştii, ca şi partizanii unui „specific" exclusivist, se arată adepţii unui „culbecism naţional"[28],

[26] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. II, ed. cit., p. 9.

[27] *Id., ibid.*

[28] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. I, ed. cit., p. 97.

eronat în perspectiva teoretică şi dăunător în practică. Departe de a fi autarhice, închise între frontierele de netrecut ale specificităţii lor, literaturile comunică, fiind înrudite între ele. Împrumuturi care corespund unei descoperiri a propriei substanţe *înrudite* cu aceea a modelului. Pentru Al. Philippide, literatura n-a intrat doar în timpurile moderne (conform celebrei declaraţii a lui Goethe) într-o eră nouă a universalităţii, ea a fost întotdeauna esenţial universală. Partizan al unei organicităţi funciare a artei, el nu poate suporta separările arbitrare într-un organism care este o totalitate şi o unitate inseparabilă, „Modernişti" şi „tradiţionalişti" *à outrance* vor să spargă această ordine firească. Repulsia lui Philippide faţă de unii ca şi faţă de alţii e egală. Puşi în talgerele balanţei critice, ei cântăresc la fel: o greutate negativă.

Tot sub semnul balanţei se află disputa, pe care Al. Philippide o reia adeseori, aceea între clasicism şi romantism. Balanţa înclină, însă, de astă dată, net în favoarea uneia din cantităţile cântărite. Cu insistenţa unei obsesii, eseistul revine asupra unei teme privilegiate, aceea a condiţiei romantismului. „Orizontul romantic" (subtitlu semnificativ al volumului de studii şi eseuri *Puncte cardinale europene,* 1973), mai curând decât zarea clasică, alcătuieşte fundalul familiar al demersurilor sale critice, fundal oarecum congener cu spiritul însuşi al poetului în zonele sale abisale. Zone obscure, anevoie de deslușit. Dar un fapt este cert: conştiinţa critică a liricului este magnetizată de un pol al romanticii. Vocaţie ? Afinitate electivă ? Preferinţă marcată a spiritului, sau expresie a unei naturi profunde ? Ceva din toate acestea. Dar dacă nu putem vorbi, decât riscând o inducţie prea vag întemeiată, despre „firea" romantică a poetului Philippide, ne putem îngădui să constatăm că eseistul, ca şi traducătorul Philippide, revenind iarăşi şi iarăşi pe meleagurile vădit preferate ale romanticii, ca la o matcă spirituală, îşi caută parcă *mumele* subterane ale creaţiei sale. Căci numai astfel putem tălmăci acea teză asupra căreia revine adeseori, a înscrierii romantismului în adâncurile firii umane. Teza succint formulată – „te naşti romantic, poţi deveni clasic" – desparte net aceşti poli opuşi ai creaţiei artistice. Romantismul este, în mod esenţial, *natură,* clasicismul este *cultură.*

Idee funciar romantică sau, istoric vorbind, neoromantică. Ea poate fi apropiată de concepţiile unor gânditori, îndeosebi al *Geisterswissenschaft*-ului german, de sorginte romantică. Astfel, Ludwig Klages, în *Geist als Widersacher der Seele*, (operă mult discutată în epocă, la noi îndeosebi de Lucian Blaga), opunea „sufletul" – entitate vitalist-naturalistă – „spiritului" – entitate raţional-constructivă. „Sufletul" este eminamente romantic, el aparţine sferei naturale, „spiritul" e clasic, el determină universul artificial, al convenţiilor culturii. Opoziţie arbitrară, desigur, foarte discutabilă în implicaţiile ei de filosofie a culturii. Distincţia la care procedează Al. Philippide este mai puţin ambiţioasă. Ea vizează statutul divers al creaţiei poetice după cum aceasta se subsumează unui mod de interpretare a realităţii sau altuia.

Spre deosebire de clasicism, romantismul este un asemenea mod de interpretare, întrucât rezidă într-un mod de a simţi. Acel „te naşti romantic" al eseistului leagă romantica de o structură psihică dată, de natura umană. În eseul *Împrietenirea cu clasicii*, procedând la un distinguo între clasicism şi romantism, Al. Philippide refuză clişeul critic după care ar exista „firi" clasice (echilibrate, armonioase, limpezi etc.) şi „firi romantice" (caracterizate prin dezechilibru, dizarmonie, incertitudine etc.). Calmul şi zbuciumul (sau distincţia goetheană: „numesc clasic ce e sănătos, romantic ce e bolnav") nu sunt definitorii pentru aceste poziţii aparent antinomice ale spiritului creator. Numai romantismul aparţine „firii" ce nu se poate dobândi prin educaţie, ce nu este un fruct al formaţiei spirituale, al înrâuririi mediului, fiind, întrucâtva, congenital. Astfel, romantismul, ca modalitate particulară a sensibilităţii, este un mod de existenţă, ţine de conformaţia spirituală, de dezvoltarea psihică sau, mai exact, de o anumită orientare psihică. El nu se opune, ca atare, clasicismului, acesta din urmă neavând originea într-un dat al firii, ci într-o proiecţie axiologică-culturală. În schimb, este într-o poziţie antagonică cu realismul, altă modalitate existenţială, altă perspectivă asupra realului. Căci, dacă clasicismul nu este antinomicul romantismului, în schimb acesta poate fi opus realismului.

Mai înainte de a denumi un curent literar, romantismul se defineşte ca o umoare, ca un ultim refugiu al naturii în străfundurile unei conştiinţe autoreflectante. Este interesantă opunerea romanticului, ca tip al sensibilităţii, clasicului, ca tip de cultură. Dar iată, atributele definitorii ale romanticului în opoziţie cu realistul, constituind un adevărat cuplu antinomic: „Romanticul este înclinat către vis, către interpretare subiectivă, către fantezie, realistul către observaţia exactă, către oglindirea realităţii, extrăgând din realitate ce e caracteristic şi esenţial şi nu reproducând de-a valma realitatea, ceea ce constituie un mod de a vedea plat şi superficial"[29]. Aşadar, Al. Philippide schiţează ceea ce un Gustav René Hocke (care a propus în lucrările sale o bipolaritate spirituală a *clasicului* şi a *manierei*) ar fi numit o *geistesgeschichtliche Speläologie*. Putem remarca, de altfel, că termenii prin care exploratorul asiduu al manierismului determină alternativa elasic-manierist, în care vede bipolaritatea permanenţelor spiritului european, se potrivesc într-o oarecare măsură cu caracterele esenţiale ale realismului şi romantismului în perspectivă philippidiană. Două moduri de „viaţă sufletească" sau două „sensuri ale sufletului omenesc", acela al „adâncirii pe calea visului şi al contemplaţiei în lumea dinăuntru" şi acela al „avântului către lumea exterioară" (determinări ce revin în textul *Romantismul permanent*, sunt reluate în eseul *Novalis şi drumul înăuntru*, corespund celor două forme fundamentale ale creaţiei artistice, în viziunea lui Hocke: *mimesis* şi *phantasia*.

Al. Philippide este conştient că antinomia realism-romantism nu este absolută, că opera de artă nu rezultă niciodată exclusiv dintr-un act de întoarcere introvertită asupra unui „vis" lăuntric, ori de reflectare a realului printr-un act extravertit de observaţie. E adevărat că, pe urmele tipologiei psihologice propuse de C. G. Jung, cele două tipuri de artişti – romantici şi realişti – pe care le preconizează poetul-eseist reprezintă formele extreme de convertire a realităţii trăite în artă. Dar există, fireşte forme intermediare şi chiar forme hibride. Extremele, nu o dată, se ating. „Reflectarea realităţii în opera de artă se poate perfect îmbina

[29] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, ed. cit., p. 22-23.

cu visul".[30] Astfel, dacă putem vorbi despre o „fire romantică", aceasta rezidă mai curând într-o atracție, ca și într-o tendință. Romanticul e atras de propriile sale abisuri sufletești, dar în „casa cu multe taine a sufletului său, el se întoarce încărcat cu imaginile și cu impresiile pe care le-a cules din călătoriile lui prin lumea exterioară"[31]. Mari călători, aventurieri în mai multe sensuri, romanticii nu disprețuiesc lumea realiilor; pentru ei, pitorescul dobândește o valoare estetică; natura se cere contemplată înainte de a fi interiorizată. Dar tendința dominantă a romanticului este aceea a întoarcerii în sine, a revenirii din exilul vieții cotidiene în spațiul ermetic al sinelui lăuntric. Lumea exterioară nu este abolită. Romanticul își extrage dintr-însa imaginile, impresiile, primește de la ea incitații. Dar toate acestea sunt investite cu o valoare artistică doar printr-un proces de distilare. Philippide cunoaște prea bine retortele acestui alambic, al acestor „laboratoare" – cum le numește el. Elaborarea tipic romantică nu este, însă, o simplă eliberare a unor materii impure de scoriile lor. Introduse în sfera lăuntrică, datele trăirilor trec printr-o mutație, își schimbă natura, își sporesc înțelesurile. Aceste sensuri noi purced din constituția spirituală a romanticului care posedă, în concepția lui Philippide, o forță demiurgică. Aici atingem nodul existențial al condiției romantice. Asistăm la o răsturnare în economia interioară a artistului, la o modificare interioară radicală a viziunii comune. Romanticul nu refulează lumea, dar o subsumează ideii sale despre lume. „Ideea lui despre lume i se pare cel puțin tot atât de importantă ca lumea însăși. Felul în care el vede viața este pentru el adevărata viață"[32]. Astfel, eseistul caracterizează romantismul prin primatul ideii asupra realului. Teză ce nu ataşează decât aparent romantica de un neoplatonism oarecare. Prin această teză, poziția caracteristic-romantică este aceea a unui solipsism idealist. Rareori poetul *Monologului în Babilon,* prea puțin înclinat spre spovedanii, a fost mai aproape de o definire teoretic-speculativă a propriei sale *forma mentis,* decât în următoarea încercare

[30] *Id.*, p. 23.

[31] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 136.

[32] *Id.*, p. 136-137.

de a aproxima esența condiției romantice: „Esența lumii exterioare îl interesează mai cu seamă în măsura în care îl ajută să adâncească și să explice – prin comparații, prin contrast, prin opoziție a contrariilor – esența propriei sale ființe, și el mai ales pentru adâncirea și pentru cunoașterea acestei ființe gândește, visează, scrie, creează poezie și artă"[33]. Textul este întrucâtva o *apologia pro vita sua*, chiar dacă Philippide nu vorbește nicidecum despre sine, despre nevoia de a se întoarce mereu în el însuși, de a aproxima esența propriei sale ființe. Atitudinea solipsistă este singura care îi convine celui retras în „culbecul personalității" sale. Chiar dacă tendința spre aprofundarea și explicitarea esenței propriei ființe nu este definitorie pentru *firea romantică* în măsura în care o presupune eseistul nostru, alegerea acestei note caracteristice e simptomatică pentru cel care a săvârșit alegerea. Romantismul face parte dintre acele concepte din sfera cărora extragi aproape exclusiv doar ceea ce ai introdus în el.

Evident, nu există „romantic" sau „realist" în stare pură. Primul nu poate refuza lumea exterioară; cel din urmă nu se poate lipsi de adâncirea în lumea dinăuntru. Separându-i (ca și pe medievalii „activi" și „contemplativi") pe baza criteriului activității, descoperim, cu uimire, că: „o fire complet realistă nu poate produce poezie pentru că drumurile visului, care duc spre lumea dinăuntru, nu-i sunt decât foarte puțin deschise, mai bine spus, pentru că alcătuirea ei n-o îndeamnă să cerceteze aceste drumuri"[34]. O asemenea fire antipoetică aparține doar celor lipsiți de orice trăire nostalgică, celor înclinați spre observație, știință, acțiune. În schimb, poezia implicând, pentru Al. Philippide, în mod necesar, introversiunea, deducția logică este că: „un artist este întotdeauna mai mult sau mai puțin romantic *în momentul creației*"[35]. Corolar destul de bizar, dar explicabil prin identificarea itinerariului poetic cu „drumul înlăuntru" pe care poetul-eseist îl descrie vorbind despre Novalis[36]. Acesta a pus, de altfel, temeiul acelei concepții,

[33] *Id.*, p. 137.

[34] *Id.*, *ibid.*

[35] *Id.*, *ibid.*

[36] *Id.*, p. 136 u.

privind romantica, pe care o va reprezenta Philippide. Poetul *Imnurilor către noapte* descrie poeții romantici ca pe niște oameni a căror „lume e sufletul lor", a căror viață e o lentă alcătuire de forțe interioare, o calmă posesie a acestor puteri. Ciudată definiție în care turbulența, acel vârtej patetic pe care îndeobște și-l atribuie tocmai poeții romantici este subliniată, suspendată, înlocuită prin calmul contemplativ al unei adevărate uniuni cu obiectul contemplației. Nici un misticism în viziunea aceasta poetică, în această cale lăuntrică pe care o atribuie Philippide poetului romantic (și nu numai lui, ci oricărui poet adevărat) și pe care în ultimă instanță și-o atribuie sieși.

Propensiunea romantică a lui Al. Philippide se mai alimentează dintr-o zonă privilegiată a meditațiilor sale, din sfera visului. Poate cea mai pregnantă definiție a romanticului pe care ne-o oferă (chiar dacă nu acoperă întreg universul interior al condiției) este aceasta: „Romanticul este un om pentru care visul există și ca o adâncă, gravă și fecundă realitate"[37]. Poetul atât de frecventelor proiecții onirice, vizionarul care-și construiește visul fără să se lase sedus de tentațiile lui, cel care descrie evadarea pe alte tărâmuri, rezervându-și dreptul și forțele necesare *întoarcerii,* observă cu simpatie dominanta onirică a romantismului. Dar, semnificativ, el nu consideră fluxul viselor drept un abandon la forțele tenebroase. Remarcă lucida utilizare a viselor la marii romantici. Îi vede observându-se, cercetându-se, notându-și experiențele. Desigur, căile acestor explorări sunt diferite, după cum felurite sunt modalitățile exprimării lor: visul lui Novalis e „cerebral", al lui Brentano e „mistic și melodios", al lui Eichendorff e „amestecat cu sentimentul singurității în mijlocul naturii și cu poezia pădurii", al lui Hölderlin „așezat într-o Eladă ireală"[38]. Altele, în sfârșit, sunt formele artistice ale visului la Gérard de Nerval, Poe sau Eminescu. Romanticii sunt, mai presus de orice, oameni ai visului.

Ce semnificație are acest onirism ? Comentator entuziasm al lucrării lui Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve,* Al. Philippide este dispus să vadă în atitudinea de vis a romanticilor cheia unei

[37] Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, ed. cit., p. 34.

[38] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 151-152.

definiri a spiritului romantic. Dar care poate fi cheia originară a apetenței onirice (pe care lucrarea lui Béguin nu o oferă) ? Poetul „exilat în absolut" nu putea să dea un alt răspuns acestei întrebări decât acesta: „Dragostea de vis este pentru un romantic un mod al tendinței spre absolut, către o inaccesibilă sinteză a lumii spirituale și materiale"[39]. Nicăieri, în circumscrierea „firii" romantice, nu făcuse Philippide o aluzie la această aspirație spre absolut. Dar, pentru conștiința sa lirică, visul este – cum am văzut – singura transcendere pe care și-o îngăduie, pe care o socotește îngăduită, unicul mod de a face să coincidă contrariile, de a pacifica antagonismele, de a atinge absolutul. „Inaccesibilă sinteză" a celor materiale și spirituale, sinteză iluzorie, dar iluzie delectabilă. Visul este pentru Philippide arhetipul însuși înscris în natura umană, al artei. Vom înțelege aceasta, ca și unele aspecte ale poeticii sale, dacă vom apropia în meditația noastră, făcându-le să coincidă, cele două afirmații ale sale, referitoare la romantism și vis: orice artist în momentul creației este un romantic iar romanticul este un om pentru care, în virtutea „firii" sale, visul – ca aspirație spre absolut – există.

Dar, Philippide știe că nu toți romanticii dispun de acea dispoziție esențială, de acea „fire" specifică. El distinge, de aceea, între cei „de expresie" (de pildă, Byron), patetici, grandilocvenți, abuzând de o anume retorică, exersând o mistificare specifică, și cei „de fond" (Novalis, Tieck, Fr. Schlegel, Coleridge, Poe, Nerval, Eminescu) la care este evidentă prezența unei structuri specifice. Ca orice tentativă tipologică, și aceasta suferă, firește, de viciul distincției arbitrare care separă și opune inseparabilul. O preferință foarte clară apare în ipostazierea romanticii germane (la care se adaugă cazurile excepționale ale lui Gérard de Nerval ori Poe) ca reprezentând un *romantism fundamental*. Philippide este, însă, prea lucid pentru ca, în pofida atracției vădite, să nu observe trăsăturile mai puțin „fundamentale", dar nu mai puțin caracteristice, ale romanticii germane. Dacă romantismul francez rămâne, pentru el, marcat prin reminiscențe indelebile ale clasicismului, dacă îl vede mai mult formal,

[39] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. 1, ed. cit., p. 146.

superficial, frondeur, dar luminos (caractere, ar fi zis un Carus, ale „sufletului diurn"), cel german stă, am putea spune, sub semnul „sufletului nocturn". Totuşi, eseistul relevă mai puţin atributele sensibilităţii profunde, abisalul în spiritul romantic german, cât vocaţia sa pentru speculaţia filosofică, valorile teoretice pe care le conţin, printre altele, „fragmentele" lui Novalis sau Friedrich Schlegel. Într-un articol din august 1936 (*Tradiţie clasică şi tradiţie naţională*), exprimând probabil aversiunea faţă de ideologiile de dreapta ale epocii (în acelaşi articol se combate „culbecismul naţional", „protecţionismul cultural extrem"), găsim chiar o critică, în acest sens, a romantismului german, considerat „ideolog, în bună măsură reacţionar, naţionalist şi crepuscular"[40]. Deci adeziunea poetului la această romantică nu este absolută. De altfel, Philippide nu acceptă nici acea preponderenţă a afectivităţii faţă de raţiune, pe care o atribuie, ca o trăsătură caracteristică, tuturor romantismelor. În fond, conştiinţa critică a poetului nu se lasă fără rezerve sedusă de vocile din adâncuri ale romanticii.

Dacă totuşi există în ideologia romantismului german teze pe care Philippide se arată dispus să şi le asume, acestea apar în „fragmentele" mult admirate de el, ale lui Novalis şi Friedrich Schlegel. Studiile pe care le dedică acestora (*Novalis şi drumul înăuntru* şi, îndeosebi *Metamorfozele lui Friedrich Schlegel*), cu tot caracterul lor calm expozitiv, trădează participarea eseistului. Căci ceea ce îl fascinează în poetica romantică, aşa cum este ea programată de Friedrich Schlegel, ţine de identificarea acesteia cu o „*progressive Universalpoesie*". Textul citat şi tradus de Philippide, dintr-un „fragment" publicat în *Athenaeum*, I, 1798, începe astfel: „Poezia romantică este o progresivă poezie universală. Menirea ei nu este numai să unească din nou toate soiurile de poezie, care sunt separate, ci să pună în contact poezia cu filosofia şi cu retorica. Ea de asemenea vrea, şi trebuie, când să amestece, când să contopească poezie şi proză, generalitate şi critică, poezie artistică şi poezie naturală, să facă vie şi sociabilă poezia, poetică viaţa şi societatea, să poetizeze isteţimea «den *Witz*» iar

[40] *Id.*, p. 97.

formele artei să le umple şi să le satureze cu material de cultură curat şi de tot felul şi să le însufleţească cu vibraţiile umorului"[41]. Determinările poeziei romantice continuă în textul lui Schlegel, care devine astfel un fel de apologie a unei poezii „progresive, universale", expresie plenară a unei *stări de poezie*. Citatul e semnificativ mai puţin pentru poezia însăşi pe care o practică poetul nostru (chiar dacă acesta încearcă să unească „toate soiurile de poezie", să asocieze lirica „artistică" cu cea „naturală"), cât pentru viziunea sa asupra destinelor necesare ale poeziei. Poezia este romantică în acelaşi timp, în actul creaţiei şi în finalitatea ei – cel puţin în aceea a poeziei moderne. Ea nu reprezintă doar o epocă, ci o modalitate poetică esenţială. Înscrisă într-o *dispoziţie a naturii umane*, durează atât timp cât acea dispoziţie e predominantă. Or, nici chiar atunci când aceasta devine recesivă, ea nu dispare. O latenţă, o virtualitate romantică există dintotdeauna şi va exista mereu în umanitate. „Romantismul n-a fost fondat, nici inventat, nici propagat. El a existat, fundamental, în sufletul omenesc din toate timpurile".[42] Perenitatea aceasta nu se referă doar la aceea a unei poezii, ci, la aceea a unor raporturi de conştiinţă şi a expresiei lor. Philippide trece dincolo chiar de generoasa viziune a lui Friedrich Schlegel. Romantismul nu va face doar poetică viaţa. Viaţa însăşi este romantică într-o superioară ipostază a ei, în reflectarea şi expresia vieţii sufleteşti. Acesta este sensul metafizic pe care-l dobândeşte termenul în reflecţiile poetului nostru. Sens clar formulat într-un text ca acesta: „Romantismul, departe de a fi un curent literar trecător, este dimpotrivă un mod permanent de viaţă sufletească, capabil mereu de înnoire creatoare, atât în ce priveşte explorarea mişcărilor sufletului cât şi în ce priveşte expresia"[43].

Dintre cele două ipostaze ale romantismului pe care le recunoaşte Philippide, – aceea a curentului literar şi aceea a dispoziţiei psihice –, el îi acordă, aşadar, acesteia din urmă o atenţie precumpănitoare. Curentul literar este subsecvent modului de existenţă romantic. Dar nu

---

[41] Citate în *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 73-74.

[42] Al. Philippide, *Studii şi portrete literare*, Ed. pt. literatură, Bucureşti, 1963, p. 37.

[43] *Id., ibid.*

numai faptul că mişcarea este un derivat, un fenomen de cultură care purcede dintr-un fapt originar, de „natură", îl face pe poetul eseist să îi acorde doar o însemnătate secundară. Era firesc ca accentul să cadă, în speculaţiile acestui spirit funciarmente liric, asupra dispoziţiei fireşti. Căci, predispoziţie sufletească sau conformaţie psihică, constituţie a „firii" sau sens al spiritului uman, apetenţă spre lumea dinăuntru pe calea visului, sau a contemplaţiei, romantismul tinde în perspectiva sa să se identifice cu poeticul. Convingere legitimă a poetului care, în peregrinările sale critice, nu caută decât o justificare a condiţiei şi a artei sale. Este firesc, aşadar, ca el să manifeste pentru avatarurile romantismului-curent literar mult mai puţin interes. Adoptând o teză, a „romantismului permanent", Al. Philippide – deloc istoric literar – încearcă să demonstreze că romantica n-a încetat niciodată, că a continuat să trăiască sub alte nume, chiar după moartea marilor protagonişti ai mişcării. De la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi până în zilele noastre ar exista, deci, un romantism ce renaşte mereu din propria-i cenuşă. Nu numai predispoziţia romantică (în care, ca într-un dat al „firii", ar trebui să vedem o constantă a spiritului uman), ci şi existenţa unor virtualităţi romantice, a unui „romantism latent" explică perenitatea mişcării.

Există, astfel, un romantism *avant la lettre*. Cu un gust delicat pentru simptomaticele manifestări ale unei sensibilităţi preromantice, Philippide citează texte aparţinând unor *poetae minores* ai secolului al XVII-lea: Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Théophile de Viau, poeţi ai barocului – cum am început să-i numim de curând – care anunţă romantica, fie şi numai prin rebeliunea împotriva tiraniei regulilor.

De asemenea, există un postromantism ce nu mai are sfârşit. Philippide numeşte câţiva *Spätromantiker* şi *Nachromantiker* germani (Rückert, Grabbe, Immermann), dar, cu adevărat, în posteritatea romantismului el înscrie mai curând simbolismul şi expresionismul. Simbolismul este privit ca o varietate a romantismului, o fecundare târzie, prin elemente de vis care provin din romantica germană, a romantismului francez. Se remarcă, de altfel, că unii dintre cei mai de seamă poeţi ai simbolismului sunt flamanzi, intermediari între poezia franceză şi germană. Simbolismul a dat, astfel, romantismului o

vigoare nouă. Să nu uităm că, pentru Philippide, Baudelaire este „romantic în esență", că Rilke e „romantic prin fire și vocație"[44]. De asemenea, prerafaelismul englez e o mișcare artistică „de structură romantică"[45], ca și expresionismul german. Cu atât mai evidentă este nașterea literaturii române moderne în plin romantism. Această origine, ca și lipsa unei școli clasice, au însemnat literatura română, au determinat o anumită orientare a destinelor ei. „Suntem poate unica literatură în Europa care nu și-a făcut stagiul clasic și a țâșnit deodată în plin romantism. La noi romantismul n-a fost o reacție, ci un botez inițial"[46]. Născută într-o perioadă de revoluționare a tiparelor literar-artistice, „epoca înnoirii romantice", literatura română poartă stigmele originilor sale, vădindu-le în ritmul dezvoltării ei, într-o nevoie înfrigurată „de a exista", de a se manifesta. Gustul pentru literatura populară al romantismului se întâlnește cu renașterea conștiinței literare naționale în perioada de înflorire romantică. Într-un sens, apărarea romantismului la care procedează, în numeroase texte Al. Philippide (are chiar un articol, *În apărarea romantismului*, publicat în mai 1937), devine o reamintire a unor tradiții, o reîntoarcere la anumite surse.

Apărarea aceasta implică, deopotrivă, dragoste și admirație, fervoare și luciditate, chiar dacă însuși articolul apologetic se deschide prin fraza: „Dragostea și admirația nu merg întotdeauna împreună"[47]. Apărare a unui fidel care ține însă, din când în când cel puțin, să se delimiteze de obiectul cultului său. Căci fidelitatea nu merge până la adulație. Philippide cunoaște „păcatele" romantismului: invazia pitorescului în literatură, coruperea sa prea ușoară, transformarea dintr-o mișcare spirituală într-un manierism literar, degradareasa în manifestări de o vană exaltare, de un vag sentimentalism. „Pitorescul" este principalul cap de acuzare. Cu toate că, în marele studiu, *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, un paragraf important este

[44] Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, ed. cit., p. 349-350.

[45] *Id., ibid.*

[46] Al. Philippide, *Considerații confortabile*, vol. I. ed. cit., p. 101.

[47] *Id.*, p. 135.

dedicat noilor raporturi pe care romanticii le descoperă între psihicul uman şi diverse aspecte ale naturii, pe care o umanizează printr-o răspândire a eului în natură, ca şi prin captarea naturii în conştiinţa profundă, totuşi, literar, sentimentul romantic al naturii face loc pitorescului, „descripţiei pentru descripţie"[48]. Or, pe urmele romanticilor, mai ales ale celor francezi, scriitorii moderni, cu rare excepţii (un Dostoievski, un Anatole France, un Gide) n-au scăpat de „tirania pitorescului"[49]. Unul din locurile-cheie ale criticului Philippide, loc semnificativ pentru poetica sa, este acela al dublei învinuiri pe care o aduce romantismului de a fi dat naştere la două vicii estetice: metaforismul şi abuzul de pitoresc (cf. articolele: *Metaforismul, boală modernă,* şi *Pitorescul şi primejdia lui*). În polemica sa împotriva acestor „boli moderne", el le asociază, indicând – ingenioasă şi profundă observaţie estetică – înrudirea lor originară. Cultivarea imaginii, de dragul imaginii, ca şi a descrierii pentru descriere, căutarea imaginii rare, a metaforei surprinzătoare, ca şi a pitorescului unei naturi descrisă metaforic sunt antipoetice.

Este întotdeauna revelator pentru poetica unui scriitor în ce anume forme sau modalităţi literare vede el configurarea unei *antipoezii*. Ceea ce pentru Ion Barbu era „poezia leneşe", cu toate subsecţiunile ei, e pentru Al. Philippide această conjuncţie a metaforismului (sau imagismului) cu pitorescul. Romantismul francez e nu o dată acuzat de a fi abuzat de metafore, de imagini căutate, şi de a fi lansat „moda" pitorescului. Desigur, pitorescul nu înseamnă neapărat metaforism excesiv. Dar el reprezintă o excitare maladivă a fanteziei. Viciul capital urmărit de Philippide rezidă în substituirea ideaţiei poetice prin imagistică. Aceasta nu înseamnă că gândirea în imagini este condamnabilă. Dimpotrivă. „Poetul este în chip firesc dispus să gândească în imagini".[50] Spre deosebire de proza care, discursivă prin natură, atunci când proliferează în ea imaginile, suferă de o tumefiere morbidă („Când e vorba de descripţii şi de imagini, la un roman

[48] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. II, ed. cit., p. 97.

[49] *Id., ibid.*

[50] *Id., ibid.*

formula ar trebui să fie: mai bine mai puţin decât prea mult"[51]), în poezie metafora ţine de structură. Şi totuşi, metaforismul modern, „furtuna imagistică" ce s-a dezlănţuit, prin 1920, imagismul care în literatura română interbelică a devenit o obsesie, constituie, pentru Philippide, simptome ale corupţiei lirismului. Se pare că pentru înnoirea expresiei a fost nevoie, un timp, de o proliferare mai abundentă a imaginilor. Dar: „Astăzi (textul e din noiembrie 1934) acest imagism tinde să înlocuiască însăşi gândirea poetică, şi acest lucru nu mai este necesar, este chiar stricător pentru poezie"[52]. Text revelator, în simplitatea lui, pentru poetica aceluia care a fost, pe toate tonurile, acuzat sau elogiat pentru abundenţa imaginilor sale, fiind denumit de critici, îndeobşte, ca un „imagist". Într-adevăr, de la Ovid Densusianu, care în cronica la *Aur sterp*[53] afirma despre tânărul autor al volumului că poezia sa „se poate reduce la un sport de imagini", prin N. Davidescu care, în legătură cu aceeaşi carte, vorbeste despre o „poezie de imagină", prin diatriba lui Camil Petrescu care acuză în *Aur sterp* „o ...acută beţie de imagini", până la acel „joc de imagini exterioare" reproşat de E. Lovinescu, sau la „imagismul cât se poate de neaşteptat şi de ingenios" elogiat de Şerban Cioculescu, critica în general a evidenţiat un aspect deloc esenţial al poeziei lui Philippide. Am arătat altă dată[54] ce credem despre rolul văzutelor, al spectacolului, despre funcţia imaginii în economia acestei poezii. Dar nu se poate vorbi despre o pledoarie pentru „imagism", nici atunci când analizăm poetica philippidiană. Gândirea poetică şi imagismul care tinde să înlocuiască această gândire, alegerea poetului-eseist este fără echivoc. În lirică, precum în epică, pletora imagistică reprezintă o criză. Or, dacă poezia lui Philippide este adeseori o expresie a crizei sufletului modern, arta sa poetică reprezintă efortul unui cuget spre ieşirea din criză.

Actul de credinţă în perenitatea romanticii va rămâne, niciodată dezminţit, un temei al poeticii philippidiene. Nu tot astfel, o teză

---

[51] *Id.*, p. 99.

[52] *Id.*, p. 98.

[53] Cf. *Viaţă nouă*, an. XVIII, nr. 7-9, 1922.

[54] Cf. Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974.

privitoare la clasicism. Într-un articol din mai 1937 (*În apărarea romantismului*) se afirmă că romantismul şi clasicismul „corespund la două mari categorii sufleteşti", că există „firi clasice şi firi romantice"[55]. Mai târziu, cum am văzut, Philippide neagă existenţa unei categorii sufleteşti sau a unei firi clasice. Dacă încă din 1936 (art. *Tradiţie clasică şi tradiţie naţională*) el vorbeşte despre un „factor general omenesc", o „scânteie de absolut uman în stare să aprindă creaţia literară în toate timpurile şi locurile" care ţin de „firea" clasicismului, din toate analizele critice de după al doilea război, privind clasicii ori clasicitatea, vor lipsi aceste determinante. Departe de a constitui o permanenţă umană ca şi romantismul, departe de a reprezenta un mod de a simţi şi de a interpreta realitatea, clasicismul este rezultatul unei *Bildung*, al unei formări sau educaţii specifice.

Dar renunţând la fundarea în natură a clasicismului, poetul-critic nu-l reneagă. Dimpotrivă, am putea spune că pe măsură ce criticele lui Philippide pun în lumină valorile clasice, se formulează tot mai clar această teză a valorii eminamente formatoare, culturale, înalt-convenţionale a clasicismului. Astfel, dacă mai demult poetul vorbea despre „luminoasa tiranie a clasicismului"[56] (oricât de luminoasă, o tiranie rămâne o tiranie), în alte texte ulterioare idealul literar clasic va fi epurat de scoriile pe care rutina, convenţiile critice au depus-o în juru-i. Clasicismul este, deci, eminamente, *formare*. Clasicul nu e sinonim cu „vechiul". Un autor apropiat de noi, în viaţă chiar, poate fi considerat un clasic. Nu te-ai născut, dar devii clasic – conform formulei pe care am amintit-o. Echilibrul, limpezimea, ordinea, exactitatea se dobândesc prin educaţie şi exerciţiu. O plăcere estetică ordonată, o emoţie filtrată prin inteligenţă nu i-a fost niciodată străină lui Philippide. Dar pe măsură ce trec anii, el se simte tot mai atras de rigorile clasice. Desigur, îi repugnă acel „clasicism mediocru"[57], care-l observi uneori chiar la Goethe. Dar, ca şi romantismul francezilor (cu excepţia lui Gérard de Nerval), aces clasicism german de imitaţie este

[55] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 137.
[56] *Id.*, p. 99.
[57] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. II, ed. cit., p. 302.

o malformaţiune. Poetul *Monologului în Babilon,* spre deosebire de acela al *Aurului sterp* este, pe planul conştiinţei poetice mult mai interesat de avatarurile naturii umane, decât de cele ale naturii. *tout court*. În *După o citire din Racine* (titlul unui articol din 1938), poetul-critic îşi scurtează elogiile prin rezerve piezişe: „Este atâta risipă de perfecţiune artistică în teatrul lui Racine şi atâta cheltuială de frumos, încât adevărul sufletesc – care ştim, dar abia după aceea, că e adânc şi mare – este covârşit de strălucirea stilului"[58]. Mai târziu, în anii bărbăţiei înalte, preţuirea clasicilor – cum se şi cuvine – va creşte. Literatura lor, – o literatură de cunoaştere – pe care modernii cu înclinarea lor către literatura de sentiment, către solicitarea continuă a imaginii, utilizarea prea frecventă a metaforei, nu o pot asimila cu adevărat, este mai transparentă decât aceea a romanticilor ori a postromanticilor. O poezie a nevăzutului faţă de una a văzutelor, iată raportul între clasica puritate şi tumultul care a urmat după amurgul clasicilor. „Dar fascinaţi de acest belşug de emoţii plastice, care le măgulesc şi le aţâţă imaginaţia, poeţii moderni uită prea adeseori că adevărata poezie mare este poezia invizibilului"[59]. Cuvânt profund, definind un aspect esenţial al poeticii lui Philippide. Dar este, oare, această *poezie a invizibilului,* o poezie *clasică ?* Da, fără îndoială, ca renunţare la pitoresc, la pictural, la desfrâul imagistic sau metaforic. Dar nu remarcăm în lirica modernă şi în literele sau artele moderne, în general, o tendinţă spre austeritate, chiar în acest sens ? Putem să numim „clasică" o asemenea tendinţă ? Chiar dacă e discutabilă teza lui Philippide, indiscutabil rămâne faptul că, în dilema clasic/romantic, deşi o chemare abisală părea să-l îndemne spre „dezordinea", romantică, el ajunge să viseze o revenire la ordinea clasică. „Închipuiţi-vă numai o reacţiune clasică, o reîntoarcere a literaturii de cunoaştere şi un curent de adâncire a poeziei, revenită la vechea şi veşnica matcă a invizibilului"[60]. *Vechi, veşnic, invizibil, literatură de*

[58] *Id.*, p. 119.
[59] *Id.*, p. 105.
[60] *Id.*, p. 106.

cunoaştere. Tocmai acestea sunt câteva din punctele cardinale ale poeticii maturităţii lui Al. Philippide.

Prin activitatea sa critică, poetul îşi limpezeşte coordonatele propriei sale viziuni poetice. Fără să fie, cum am văzut, un *poeta doctus*, Philippide se înscrie într-o mai veche linie a poetului om de carte, a scriitorului *lettré*. În *Însemnări despre Ronsard cu prilejul unei traduceri româneşti*[61], el observă cât de des apare în poezia poetului Pleiadei epitetul „doct". Se simţea, oare, un urmaş al acelor slujitori ai unor „*doctes muses*" ? Lectorul privilegiat şi poetul atent la *vocile* poeţilor din vechime, deloc pedant în însemnările sale critice, după cum nu e „doct" în lirica sa, îşi nutreşte şi susţine viziunea poetică prin auxiliile reflecţiei. El este un poet prea autentic pentru ca să tulbure cursul liber al poematizării sale prin injoncţiuni programatice, dar şi un destul de fin literat pentru a putea să-şi permită excursii degajate prin universul poeziei.

Viziunea poetică a lui Philippide nu îşi are corelatul ei teoretic într-o artă poetică expresă. Spirit ordonat, el nu este totodată un spirit sistematic. Îşi notează adeziunile şi aversiunile, ori îşi întreprinde explorările, cu calmul şi participarea unui observator, dar nu încearcă să fixeze o tabulatură estetică sau poetică. Cele mai multe dintre textele sale teoretice sunt, de altfel, simple efemeride critice. Elementele oferind indicii asupra unei poziţii estetice şi poetice sunt risipite printre comentariile atente ale diverselor cărţi, ori printre schiţele de profil al unor scriitori. Repet, deloc dogmatic, Philippide nu este totuşi un libertin al spiritului. Dezordinea îi e străină. Astfel, deşi exprimate uneori în trecere, opiniile sale, îndeosebi cele referitoare la arta poetică, pot fi grupate, alcătuind articulaţiile unei concepţii care in-formează, pe planul conştiinţei critice, creaţia sa poetică.

Înainte de toate, în ce rezidă, după Philippide, menirea esenţială a artei ? În eliberarea din efemer a unor elemente de durată şi în fixarea lor în forme destinate să le asigure acea durată. Fără să fie întru totul originală, teza nu e nicidecum banală. Artistul întreprinde, aşadar, operaţii de fixare, în „forme perene, a realităţii veşnic trecătoare a

[61] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 266 u.

vieţii"[62]. Lăsând pe un plan secundar faptul sau iluzia perenităţii, primordială rămâne în această perspectivă fixarea în forme stabile a mişcătorului. Operaţie esenţial *formală*, creaţia artistică fiind identificată cu o „transfigurare prin stil, prin expresie"[63]. Chiar şi recunoaşterea caracterului ludic al artei, de „joc al spiritului", conţine ideea unui joc al formelor, joc care produce desfătarea estetică: „Unul din principalele rosturi ale artei este să delecteze"[64].

Ar fi prea facil să caracterizăm o asemenea perspectivă estetică – deschisă asupra unor elemente ca: perenitatea, convertirea mişcătorului, a devenirii în nemişcător, importanţa atribuită transfigurării, în sfârşit, delectării estetice –, drept una clasică. Spre o asemenea concluzie ne-ar duce şi alte afirmaţii ale lui Philippide. Astfel, el califică ideea (de sorginte romantică) a transpunerii artelor drept o „himeră"[65]. Formele artistice sunt intraductibile în limbajul unei alte arte. Apoi, o altă idee, originară tot din sfera romanticii, este repudiată pe temeiuri vădit clasice. „Infinitul nu este, nu poate fi element de artă. Arta presupune finitul, e condiţionată de finit. *Le fini* e un termen care exprimă tocmai desăvârşirea artei. Arta nu există decât între anumite limite..."[66]. Imagine de-a dreptul elină. Universul grecului antic nu cuprindea acel *apeiron* – nemărginitul –, şi arta greacă era esenţial o artă a *finitului*, a încheiatului. Declaraţia lui Philippide, în secolul diverselor avangardisme, al feluritelor tentative de a comunica incomunicabilul, de a desţărmuri tot ce presupune un ţărm, distonează de corul general. Ea precizează, însă, foarte net, orizontul artei sale poetice. Acesta este voit *limitat*. Poezia este o formă discursivă finită. Forma înseamnă, înainte de toate, limită. O poezie ce se pretinde fără limite nu este poezie. Aceasta este acuzaţia cea mai gravă pe care poetul nostru o aduce poeziei franceze contemporane, „de la suprarealişti înainte", o „poezie care curge şi se poate opri

---

[62] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. II, ed. cit., p. 11.

[63] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, ed. cit., p. 315.

[64] *Id.*, p. 220.

[65] *Id.*, p. 346.

[66] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 344.

oriunde sau poate să nu se oprească nicăieri – poezie fără sfârşit, *la poésie sans fin,* din care arta este aproape cu totul alungată. Asociaţiile de tot felul şi imaginile corespunzătoare – strălucite, ciudate, neaşteptate, încântătoare, emoţionante (numai ca imagini) – nu sunt artă şi poate că nici poezie *überhaupt*"[67]. Din acelaşi motiv este respinsă teza *poeziei pure,* „propovăduită subtil, admirabil şi zadarnic de părintele Henri Bremond"[68]. Spre deosebire de Ion Pillat care, fără să-şi însuşească întru totul ideile bremondiene, admite teza „poeziei pure", opunând verbul liric sieşi suficient, prozei, momentului utilitar al vorbirii, Philippide distinge între poezia pură ca simplă obsesie verbală, şi poezia pură ca obsedant ideal al oricărei poezii. Poezia pură este, deci, „poezia pur şi simplu, creată fără preocupări de poezie pură, în chip firesc"[69]. E ceea ce observa, de altfel şi abatele Bremond. Mai interesant e că Philippide remarcă o corelaţie între epoca de secetă poetică, de eclipsă a spiritului poetiç (cum caracterizează el, în articolul *Poezie pură,* din martie 1930, situaţia liricii contemporane) şi apariţia disputei asupra poeziei pure. Partizan al poemului ca *întreg finit,* el nu poate admite extrapolarea unor versuri având o valoare independentă de semnificaţia lor, o valoare poetică „pură". Şi totuşi, asemenea bunului abate, el caută în vers „secretul" poeziei adevărate. Şi, îl găseşte, în versul „care îndeamnă la vis, fără să poţi explica de ce"[70]. În fond, şi aceasta înseamnă o admitere a inefabilului. Iar dacă în *Prière et poésie,* Henri Bremond apropia poezia de o formă spiritual-religioasă, a contemplaţiei, de rugăciune, Al. Philippide, adversar al misticii, stabileşte o legătură a poeziei cu experienţa onirică.

Nici una din formele narcisice ale poeziei nu obţine asentimentul poetului-critic. Una dintre acestea e aşa-numita „poezie a poeziei", formulă ce are la bază o idee a lui Friedrich Schlegel: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden"[71]. A poematiza poezia înseamnă – după

---

[67] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. II, ed. cit., p. 306.

[68] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene,* ed. cit., p. 80.

[69] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. II, ed. cit., p. 45.

[70] *Id., ibid.*

[71] Citat în *Puncte cardinale europene,* ed. cit., p. 106.

Philippide – a eşua pe plaja aridă a didacticismului. Căci natura fenomenului poetic pretinde ca poemul „să mişte, să înalţe, să mulţumească fără nici o constrângere, să placă, să bucure, nu să impună cu existenţa lui o învăţătură"[72]. Fraza definitorie este tipică pentru poetica lui Philippide, mai puţin pentru poezia lui. Toate aceste acţiuni ale poeziei derivă din organicitatea ei funciară, dintr-o legătură cu firea pe care concepţia poetului o pune necontenit în lumină, pe care creaţia sa poetică o neagă. Nici o clipă teoreticianul care vorbeşte despre funcţia exaltantă a versului nu o aminteşte pe aceea neliniştitoare, chiar deprimantă. Arta poetică a secolelor clasice folosea aceiaşi termeni pentru a spune că poezia trebuie „să placă, să bucure". Până şi atunci când defineşte *gândirea poetică,* criteriul ales este acel *thaumaston* al anticilor, uimirea, minunarea. Astfel, prin gândire poetică trebuie să înţelegem „acea mişcare a minţii care caută şi descoperă în natură, în lume, în viaţă, apropieri şi înrudiri sau deosebiri şi contraste care ne uimesc şi ne dau sentimentul frumuseţii"[73]. Într-o altă definiţie, criticul adaugă că această descoperire se face „trecând orânduiala obişnuită a fenomenelor"[74]. Gândirea poetică e capacitatea de transfigurare poetică. Or am văzut că, pentru Philippide arta este în esenţa ei transfigurare. Deci, gândirea poetică transfiguratoare („trecând peste orânduiala obişnuită...") este o funcţie esenţială a poeziei. A transfigura nu înseamnă a denatura esenţa lucrurilor, ci a descoperi „poezia" lor.

Tema *gândirii poetice* revine adeseori în reflecţiile acestea despre poezie. Şi e firesc să fie aşa la un poet al meditaţiilor lirice şi al premeditării expresiei poetice, ca şi la un critic care preconizează o artă concertată. Din nou o exigenţă clasică: gândirea poetică trebuie să fie coerentă, expresie lirică inteligibilă. Concepţie învechit-conservatoare s-ar putea spune. Dar, iată, criticul care părea că aşază sub acelaşi obroc al inocenţei şi obscurităţii toate încercările de a înnoi expresia, fie şi cu preţul unor distorsiuni ale ei, ne surprinde cu o declaraţie: „În

---

[72] *Id.*, p. 107.

[73] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, ed. cit., p. 201-202.

[74] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, ed., cit., p. 199.

poezie nu există obscuritate"[75]. Există doar expresii false, încercări greşite de a exprima obscur lucruri clare. „Însă a exprima obscur, cu vigoare şi adâncime, lucruri prin firea lor obscure este un procedeu poetic normal"[76]. Departe de a fi o virtute, limpezimea unei poezii este o cursă a discursivităţii raţionale introdusă prin contrabandă în discursul poetic. „Limpezimea în poezie înseamnă altceva decât limpezimea raţională. Frumuseţea nu e totdeauna raţional limpede. Limpezimea nu este o condiţie esenţială pentru buna calitate a unei poezii"[77]. Nici claritatea, nici obscuritatea nu sunt, în sine, vicii sau virtuţi poetice. Gândirea poetică nu este, deci, o facultate de a filosofa poetic. Meditaţia lirică nu duce spre un sistem de gândire. Astfel, *Elegiile din Duino* nu reprezintă transcrierea unei reflecţii filosofice ordonate, nici nu încearcă să transmită un discurs conceptual. Obscuritatea lor e firească şi trebuie receptată ca un *îndemn la vis*. Nici concepţiile lui Poe, credinţa ori necredinţa sa în metempsihoză nu au decât o indirectă şi foarte limitată valoare exegetică pentru poezia sa, în care nu adevărul sau neadevărul unei doctcine, ci *„valoarea poetică a ideii"*[78] este cea care artistic înseamnă ceva. Gândirea poetică poate fi chiar inhibată prin reflexivitate, ca în cazul lui Novalis. Deci, între „cunoaşterea poetică" şi cea filosofică sau ştiinţifică, deosebirea este nu numai de mecanism, ci şi de obiectiv. Gândirea poetică – ar spune Philippide parafrazându-l pe Pascal – îşi are raţiunile ei pe care raţiunea ştiinţifică nu le cunoaşte.

Raţiunile acestea sunt – ca şi în adagiul pascalian – ale inimii. Sau, întrucât acest cuvânt (cu o singură excepţie, vom vedea), nu face parte din vocabularul critic philippidian, ale simţirii. Poetul care îşi îngăduie foarte rar slăbiciunea confesiunilor lirice, care face adeseori, în criticile sale, elogiul gândirii poetice, acordă totuşi afectelor primatul în economia poetică: „...în poezie nu concepţia, ci simţirea este temeinică şi hotărâtoare"[79]. Această teză reapare nu o dată, în criticile lui

[75] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, ed. cit., p. 180.
[76] *Id.*, p. 186.
[77] *Id.*, p. 185.
[78] *Id.*, p. 279.
[79] *Id.*, p. 84.

Philippide, sub forma unor variaţiuni mai tranşante chiar, eliminând raţiunea conceptuală din sfera poeticului: „Raţiunea în poezie n-are ce căuta"[80], sau: „Poezia noastră nu cunoaşte limite impuse de raţiune"[81]. Aici ruptura de o clasică ars poetica devine evidentă. Nu e o palinodie a apologetului gândirii poetice, nici un refuz al raţiunii ca factor activ în procesul de elaborare artistică. Dar chiar acest proces este descris uneori drept unul de cristalizare, de „incubaţie afectivă"[82]. Factorii subiectivi – printre care capacitatea mirării, entuziasmul, ca şi anxietatea – joacă un rol esenţial în acest proces. Tot astfel, poezia atinge sensibilităţi care găsesc într-însa o înrudire. Căci nu numai prin creaţie şi contemplaţie, ci prin însăşi natura ei, poezia este subiectivă, evitând ideile generale. „O poezie obiectivă (aşadar, plină de adevăruri generale, inteligibile tuturora) este o concepţie greşită, care contrazice firea şi rostul poeziei, o concepţie antipoetică cu totul. Poezie obiectivă nu există. Un poet nu poate pretinde să fie înţeles, gustat, iubit de toată lumea"[83]. Numai adâncindu-se în sine, în unicitatea sa – arată poetul *Monologului în Babilon,* – se apropie artistul de generalitatea umană.

Reflecţiile de ordin estetic asupra „gândirii poetice", ca şi asupra „simţirii", se întemeiază, cum am văzut, pe o concepţie asupra poeziei ca transfigurare şi, mai ales, *expresie:* „...în poezie expresia este o calitate primordială, este o calitate de fond"[84]. Această concepţie determină specificul şi limitele poeticii philippidiene. Într-un secol în care s-au propus diverse modalităţi poetice (şi, în general, artistice) non-expresive, perseverarea în expresie poate fi socotită fie un act de rezistenţă la disoluţia anarhistă, fie unul de conservatorism nejustificat. Al. Philippide ştie şi afirmă adeseori că ceea ce deosebeşte poezia de la romantism încoace de aceea a epocilor trecute este înnoirea expresiei, sporirea, diversificarea mijloacelor de expresie. Desigur, şi în această privinţă, om al balanţei, el ne previne în faţa exceselor

[80] *Id., ibid.*
[81] *Id.*, p. 185.
[82] *Id.*, p. 191.
[83] *Id.*, p. 181.
[84] *Id.*, p. 178.

contrare care ameninţă poezia: una, că poezia nu trebuie sau nu poate exprima decât anumite teme, alta, că poate să exprime orice. În amuzantul eseu *Pozia brânzei* (1945), poetul-critic permite un câmp larg, dar nu nesfârşit expresiei poetice. Mai există, însă, prohibiţii pe acest tărâm ? Şi apoi, expresia este ca o funcţie a exprimatului sau are o realitate şi o valoare autonomă ?

Un fapt e cert. Philippide acordă expresiei primatul asupra exprimatului. El ştie că „în artă originalitatea expresiei, a felului cum spui poate fi mai importantă decât originalitatea subiectului, a temei"[85]. Cultivarea formei înseamnă, prin ea însăşi, adâncimea înţelesului, scoaterea sa în evidenţă. Arta poetică eminesciană, propusă ca un model exemplar, presupune o grijă deosebită în acordarea unei densităţi versului, densitate a sunetului plin, ca şi a gândirii poetice. Vizionarul peregrinărilor relevă existenţa dublă a unui „drum interior"[86] în orice poem. Acesta este, în acelaşi timp, o expresie a unei experienţe spirituale, sau, mai exact, chiar această experienţă, dar şi un „cântec interior"[87], o figură muzical-expresivă. Exprimatul şi exprimarea sunt una într-o expresie. Pe de o parte: „...exprimi frământările din adâncul sufletului, drumul întortocheat şi frânt al amintirii, rătăcirile prin labirintul visului..."[88]. Dar dincolo sau dincoace de cuvinte, de imagini e un „cântec interior, acea pulsaţie a inimii poemului, pulsaţie care e singurul indiciu sigur despre valoarea lui reală. Inima poemului este sub cuvinte, sub imagini, sub sensul inteligibil"[89]. Te întrebi dacă criticul tezelor asupra poeziei pure nu aderă, în aceste rânduri, la esenţa pledoariei bremondiene. Ce este acel „cântec interior" dacă nu acel *„rythme intérieur"* din tezele abatelui ? Şi totuşi, Philippide nu admite vreo „putere ascunsă, misterioasă, imprevizibilă a cuvântului"[90], pe care poetul ar avea menirea să o

[85] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 13.
[86] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, ed. cit., p. 185.
[87] *Id., ibid.*
[88] *Id., ibid.*
[89] *Id., ibid.*
[90] Al. Philippide, *Studii şi portrete literare*, ed. cit., p. 59.

reveleze. Ca şi sunetele care luate izolat nu au o valoare artistică, tot astfel cuvintele nu au prin ele însele o asemenea valoare. „Chiotul, oricât ar fi de expresiv, nu-i destul ca să producă poezie"[91]. Orice fetişizare a verbului este aşadar vană. Nu există un sens ascuns al cuvintelor, o magmă poetică a lor, nici o sonoritate a cuvintelor cu efecte magice. Orice tentaţie de a atribui verbului valori pe care nu le are duce la „anarhie verbală şi la neant"[92], pericolul cel mai grav care pândeşte spiritul uman, după poetul nostru.

S-ar părea, într-adevăr, că arta poetică philippidiană, în principalele ei articulaţii, s-a constituit printr-o polemică secretă, apoi manifestă, împotriva Avangardei şi îndeosebi împotriva suprarealismului. Polemică stârnită nu numai de o aversiune ideologică, ci de una structurală, a fiinţei spirituale a poetului. Acesta nu poate admite o expresie ce i s-ar *impune* creatorului. Poetul nu poate fi un receptacol pasiv al unor expresii „dictate". O ştim prea bine: expresia poetică, pentru *a fi*, trebuie cucerită. Ea nu este un *datum* – cum ar fi spus scolasticii – ci un *creatum*. Şi iată, o frază elocventă a scriitorului nostru în acest sens: „Expresia literară (fie că e vorba de versuri, fie că e vorba de proză) nu este o însuşire a temei tratate, ci a scriitorului care tratează tema"[93]. Nu e nici o însuşire a temei, nici a cuvântului, nici a vreunui dat obiectiv. Arta impersonală – impusă din inconştient, ori de realitatea obiectivă – este, ca şi subiectivismul excesiv, iluzorie. Om al balanţei, Philippide încearcă un echilibru între impersonalitate şi individualitate. Echilibru înseamnă recunoaştere a polilor contrari şi păstrare a unei distanţe.

Cât de bine îl recunoaştem pe Al. Philippide în pledoaria sa pentru *distanţă*. Trebuie să existe o „distanţă de la creator la creator"[94] în orice operă, în proză ca şi în poezie. Nimic mai dăunător decât amestecul planurilor, imixtiunea ilegitimă a naratorului printre personajele sale. „Nu e nevoie, când descriu un mediu de oameni grosolani şi vulgari, să

---

[91] *Id.*, p. 56.

[92] *Id.*, p. 64.

[93] *Id.*, p. 57.

[94] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 78.

vorbesc şi eu ca ei"[95]. Aceasta nu înseamnă o delicateţe excesivă, o preţiozitate care evită vulgaritatea. Când susţine că „personajul grosolan" trebuie să vorbească şi să se poarte ca atare, pe când scriitorul n-are voie să o facă, autorul *Florii din prăpastie* pledează doar pentru o nonimixtiune a autorului între discursul şi fabula căruia trebuie să existe o distanţă necesară.

E semnificativ că Philippide nu condamnă prea sever fenomenul afectării, ca şi cel al rafinamentului formal. Ele corespund unei nevoi de înnoire a expresiei. Şi în acest domeniu, căutând o cumpănă, scriitorul pledează deopotrivă pentru „meşteşugul înnoirii"[96], deci pentru travaliul pur formal, cât şi pentru nevoia experienţei de viaţă care in-formează expresia. Rechizitele trebuie înainte de toate, înnoite, în poezie. Este, de altfel, ceea ce s-a petrecut de un secol încoace. Mai există, însă azi, „expresii poetice" ? Foarte sever cu poetica şi retorica clasică, Philippide declara o dată: „Nu mai există expresii poetice decât în definiţiile manualelor de poetică şi de retorică, pe care poeţii de azi nu le citesc"[97]. Şi totuşi din textele sale putem desprinde elementele unei prozodii şi, chiar, ale unei retorici.

„Sunt departe de a fi părtaşul regulilor fixe în poezie"[98] – mărturiseşte o dată poetul. Dar declaraţia aceasta nu face dintr-însul un partizan al anarhiei prozodice pe care o deplânge şi o critică în poezia contemporană. Apărător al ordinii şi al organicului, Al. Philippide, le vrea neştirbite în universul poeziei. Dar ele nu se susţin, după el, prin tiranice reguli fixe. Această *rânduială* nu i se pare înfiinţată, deci convenţională, ci firească. Şi aceasta, mai cu seamă în spaţiul literelor româneşti. „Tradiţia versului românesc este întemeiată pe ritm şi pe rimă"[99]. Tradiţie cu atât mai fermă cu cât, în lipsa unui clasicism codificator, ea „s-a înfiripat din firea românească însăşi"[100].

---

[95] *Id.*, p. 178.

[96] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 8.

[97] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, ed. cit., p. 187.

[98] *Id.*, p. 84.

[99] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, p. 203.

[100] *Id.*, p. 204.

Aşadar, se află într-o profundă eroare cei care încearcă să zdruncine la noi această tradiţie, cu viguroase rădăcini, şi întreţinută prin meşteşug. Sistemul prozodic al limbii române este format în şi prin poezia populară. Acest sistem se întemeiază, spre deosebire de cel francez, pe versul alcătuit din unităţi metrice adică dintr-o succesiune regulată de silabe accentuate şi neaccentuate. Poezia secolului trecut, şi îndeosebi aceea a lui Eminescu, desăvârşeşte acest organism prozodic. Într-un studiu dedicat artei poetice şi îndeosebi prozodiei eminesciene (*Despre arta poetică a lui Eminescu,* 1964), sunt analizate cele trei faze prin care trece această artă poetică: prima, dominată de experienţele numeroase privind îndeosebi ritmul; a doua, în care versul devine mai dens, forma se adânceşte; a treia, faza versiunii publicate, în care poetul ajunge la o îndoită perfecţiune a expresiei – atât pe planul fluenţei cât şi al densităţii. Eminescu fortifică – deci – tradiţia versului românesc de la care se va revendica Philippide. E adevărat că justificarea sistemului prozodic tradiţional nu urmează în aceste texte căile obişnuite ale poeticii clasice. Normele prozodiei nu sunt fixe. Expresia poetică trebuie să urmeze mişcarea gândirii poetice. Ca atare, ipostazele expresiei vor apare în funcţie de un fond necodificat.

Dar iată câteva din tezele philippidiene referitoare la prozodie. Şi, înainte de toate, despre ritmul care e elementul primordial: „Poezia în versuri se întemeiază pe ritm"[101]. Ritmul e, deci, cel mai important element prozodic. Dintr-o poezie amintirea păstrează, dincolo de orice, ritmul. Numai ritmul determină „cântecul adânc al versului"[102], pe când rima dă culoare, e un element plasticizant; ritmul e un element de continuitate, rima de surpriză. Dacă Philippide nu regretă prea mult dezafectarea treptată a rimei în poezia ultimului secol, în schimb apără cu fermitate ritmul – foarte probabil tocmai ca pe un dat izvorând din dorinţa de stabilitate, de echilibru. Dacă părăsirea rimei nu lezează esenţa poeziei, nu acelaşi lucru se poate spune despre ritm. Acel „cântec adânc"[103] al versului pe care-l determină ritmul, nu este însuşi Poeticul ? Studiind diversele modalităţi prozodice cuprinse sub

[101] *Id., p.* 208.
[102, 103] *Id.*, p. 208.

denumirea de vers liber şi urmărind fenomenul părăsirii oricărui ritm în favoarea unei proze cadenţate urmând mişcarea interioară a gândirii poetice, Philippide arată că aceasta înseamnă „moartea poeziei, stingerea ei în anonimat"[104].

O prozodie foarte cuminte se profilează, deci, din aceste însemnări. Ea este, cu rare excepţii, nu numai aceea a lui Al. Philippide, ci şi a marilor săi contemporani români, a celor pe care îi vedem alcătuind galeria orificilor secolului XX. Nici Arghezi, nici Barbu, nici chiar Blaga – cu toate îndrăznelile sale verslibriste –, nu l-ar fi contrazis pe mai tânărul lor emul. Conservatori în prozodia lor, ei n-au încercat, pe plan formal – cum însuşi Philippide remarcă: „o mişcare de răsturnare, ci de construcţie în continuare"[105]. Aceasta nu ca urmare a unui tradiţionalism ideologic, militant. Dacă totuşi poeţii noştrii au preferat unor experienţe ceea ce Ion Barbu numea „versul legiuit: număr consolidator şi incontrolabilă tradiţie...", aceasta e pentru că fiecare din ei a fost prea ocupat cu înaintarea către acea „margine a împărăţiei extreme" despre care vorbeşte acelaşi Barbu.

Deci prozodia lui Philippide se remarcă prin *corectitudine*. Orice expresie poetică „defectuoasă" i se pare o piedică în comunicarea gândirii poetice. Ritmul, rima, figurile sunt necesare, ca o armătură de susţinere într-o construcţie. Fără să impună o pedantă reglementare a versificaţiei, corectitudinea acesteia i se pare necesară. „Corectitudinea este deci necesară; dar totodată numai corectitudinea nu este de ajuns ca să creeze valori poetice. Corectitudinea formală nu produce numai prin ea însăşi poezie"[106]. Ea se confundă adesea cu mediocritatea. Or, pe urmele clasicilor, ale lui Horaţiu, ale lui Malherbe, poetul român preţuieşte o mediocritate care – sub forma latinescului *mediocritas* – înseamnă „măsură, cumpătare, stare de mijloc, ceea ce francezii numesc *juste milieu*"[107]. Dar această stare de mijloc e tocmai cea care corespunde naturii lui Philippide – moderaţiei, modestiei sale. Boileau

[104] *Id.*, p. 208.
[105] Al. Philippide, *Puncte cardinale europene*, ed. cit., p. 248.
[106] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, ed. cit., p. 178.
[107] *Id.*, p. 179.

preţuia această poezie mediană, el care-l elogia pe Malherbe. Dar, cu timpul, mediocritatea devine sinonimă cu banalitatea. Corectitudinea e necesară dar nu suficientă. „O poezie care e numai corectă nu poate fi poezie mare"[108].

Corect şi mediocru este „stilul suficient"[109], îndeosebi al masei scriitorilor din ţările cu veche disciplină a scrisului precum Franţa. Suficienţă care nu e a marilor lirici. Aceştia, fără să submineze arhitectonica poetică, o transformă neîncetat printr-un efort ce nu este pur formal. Astfel, Rilke „duce o luptă pentru expresia inefabilului"[110], încearcă să transpună obscure stări sufleteşti într-un limbaj inteligibil. Unire a contrariilor – obscur şi inteligibil – caracteristică pentru poetica philippidiană. Obscuritatea nu înseamnă confuzie a expresiei. „Mallarmé e obscur, nu e confuz"[111]. Obscuritatea – precum în cazul lui Rilke şi, de ce nu, chiar al lui Philippide –, poate fi admisă cu condiţia să fie „sugestivă"[112]. Astfel poetul nostru, ca şi Rilke, percepe şi exprimă corelaţii subtile, dispreţuieşte asociaţiile de cuvinte, caută afinităţi ascunse, obscure, nu simple asociaţii fonetice. Stilul gândirii trebuie să determine stilul expresiei, nu invers. Chiar atunci când îşi exprimă înţelegerea preţuitoare pentru meşteşugul „scrisului frumos"[113], pentru arta compoziţiei, tehnica echilibrului, a proporţiei, a gradării, pe care le atribuie îndeosebi francezilor, Philippide nu uită să-şi manifeste preferinţa pentru neştiutorii geniali ai scrisului. Lui Eminescu – cel din *Sărmanul Dionis,* comparat cu Negruzzi din *Alexandru Lăpuşneanu,* îi lipseşte meseria franceză. Dar: „Lipsa de meşteşug din *Sărmanul Dionis* este ea însăşi un meşteşug foarte greu de realizat..."[114]. „Califonia" poeziei lui Victor Eftimiu nu este condamnabilă, desigur, dar nu este nici semnul unei prea înalte poesis.

---

[108] *Id.*, p. 180.

[109] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. II, ed. cit., p. 26.

[110] *Id.*, p. 364.

[111] *Id.*, p. 312.

[112] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui,* ed. cit., p. 304.

[113] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile,* vol. I, p. 69-70.

[114] *Id.*, p. 70.

O *ars poetica* a lui Philippide, cu toată apetența sa spre moderație, spre concilierea extremelor (opusă, metafizic și etic, baudelaireienei duble apetențe simultane spre Dumnezeu și Satana), vădește înclinarea către unii dintre polii contrari. Între o estetică a expresiei și una „modernistă" a nonexpresiei, alegerea celei dintâi este clară. Apoi, între poezia motivelor programatice exterioare, și aceea a finalității în sine, preferința pentru aceasta din urmă e marcată. Cât privește „înfrânarea cuvintelor", ea este – cum am văzut – necesară, în poezie, dar nu înseamnă adoptarea unor reguli fixe. Tot astfel „exactitatea poetică" sau „precizia impreciziei" este preferată unui haos poetic, unei voite imprecizii cu sorgintea în inconștient. În acest sens, una dintre cele mai pertinente „Considerații confortabile" philippidiene este prilejuită de una dintre cele mai admirate metafore argheziene. Imaginea din versurile: „În aer timpu-i despărțit de ore / Ca de mireasma lor niște garoafe" nu satisface, după Philippide, gândirea logică: „...timpului ar trebui să-i corespundă mireasma și orelor, garoafelor"[115]. Imaginea nu satisface nici gândirea poetică: „intervertirea termenilor comparației produce o confuzie fără mister, o incoerență, spontană poate, dar fără acel fior de mirare plăcută, fără acea neliniște atrăgătoare, fără acea precizare a imprecisului de care vorbește Poe – așadar, duce lipsă de ceea ce vreau să exprim eu prin exactitate poetică"[116]. Dacă această glosă pe marginea versurilor argheziene nu explică valoarea incantatorie pe care, în pofida celor afirmate, o emană aceste versuri, reflecția lui Philippide reprezintă un comentariu adecvat la propria sa poezie. În parte, consecvent cu formula poetică pe care și-a impus-o, în parte, formulând teza „exactității poetice" tocmai pe temeiul experienței sale lirice, Philippide nu propune în poezia sa decât acele imagini, metafore etc. care dau satisfacție gândirii poetice.

Artă poetică austeră. Autorul ei urmărește cu severitate căile de minoră rezistență, pantele lesnicioase ale imaginației poetice. Ca un ascet care se abține de la orice ar putea să înmoaie într-însul râvna

[115] *Id.*, p. 312.

[116] *Id., ibid.*

duhovnicească, neîngăduindu-şi nici un divertisment ispititor, nici o podoabă inutilă, Philippide urmăreşte cu suspiciune funcţia ornamentală a metaforei, a tropilor. Metafora nu poate fi, după el, decât „un mijloc de cunoaştere şi de investigare, al gândirii"[117]. Al gândirii poetice, fireşte, al cărei rol, în economia poeticii philippidiene este, cum am văzut, primordial. Această gândire îşi are izvorul în *marea mirare,* în acea anxietate ori nelinişte care e „starea cea mai potrivită pentru naşterea şi dezvoltarea fenomenului poetic"[118]. Să nu înţelegem, deci, prin această „gândire", doar un proces de ideaţie, o producţie de idei poetice. Pentru definirea acelei *forma mentis* philippidiene care a făcut *posibilă* poezia ca şi poetica sa, e necesară înţelegerea naturii intime a acestei gândiri. Ea este – în mod esenţial – rezultanta unei *luple* spirituale. Ca acel *heautontimo-roumenos* baudelaireian, Poetul – în viziunea lui Philippide – este cel care-se-luptă-cu-sine. „Ce este lupta cu materia pentru un artist plastic este pentru un poet lupta cu propriul său spirit, cu întrebările, cu îndoielile, cu rătăcirile prin sine însuşi. La unii poeţi, la cei mai buni, această luptă se confundă cu viaţa lui psihică"[119]. Despre o asemenea „luptă corp la corp cu materia" i-a vorbit lui Philippide, în anii săi parizieni, Brâncuşi. În prea puţinele sale pagini autobiografice publicate, poetul îl evocă o dată pe meşterul *Pasării măiastre*. El a ascultat cu luare aminte lecţia acestuia despre anatomia pe care a studiat-o doisprezece ani, pentru a o uita apoi şi a se lupta cu „materia". Lecţia pe care Philippide o extrage din spusele lui Brâncuşi este semnificativă pentru poet. Vorbind despre acela pe care-l vizitase la Paris în oaza sa de primitivism rafinat, scrie: „...tocmai pentru că cunoştea la perfecţie regulile putea să înfrângă regulile cu succes"[120].

Reguli, convenţii, programe („...cât de fecundă a fost ideea de program literar... de la 1800 până astăzi..."[121]), de toate acestea

---

[117] *Id.*, p. 248.

[118] *Id.*, p. 252.

[119] *Id.*, p. 250.

[120] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. II, p. 297.

[121] Al. Philippide, *Puncte cardinale*, p. 78.

economia poeticului are nevoie, fără ca ele să constituie un sistem dogmatic al artei poetice. În cele din urmă arta nu se reduce la o perpetuă înnoire a celor *vechi ?* Regulile, convenţiile, programele se schimbă, dar fondul este inamovibil. Arta poetică philippidiană, în consonanţă cu poezia sa, recunoaşte valoarea perenă a celor „*vechi*": „Să spui lucruri obişnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă *altfel* – asta-i o artă grea, este chiar aproape toată arta"[122]. A spune altfel ! Este oare arta numai exprimare ! Exprimatul e inevitabil un dat etern ? Nu acesta este sensul afirmaţiei criticului. În ce rezidă valoarea poetică, se întreabă el o dată. În nici un caz, răspunde tot el, în dificultatea înţelegerii, în faptul că expresia este radical alta, decât cea obişnuită. „Sunt esenţe poetice care prin firea lor subtilă şi obscură nu se pot exprima decât prin asociaţii şi corelaţii neobişnuite de senzaţii şi sentimente"[123]. Aşadar, valoarea poetică nu rezidă exclusiv nici în raritatea temelor tratate, nici în noutatea, în neobişnuitul expresiei, ci, dimpotrivă, în: „potrivirea la cât mai multe gusturi şi sensibilităţi individuale sau grupe de sensibilităţi şi tratarea cu mijloace originale a temelor mari, fundamentale, cum ar fi dragostea, prietenia, aspiraţia către infinit..."[124]. Poate numai ultima îşi găseşte locul în universul liric al poetului Pholippiade. Criticul, însă, nu mai puţin decât poetul, care cântă „vocile ce străbătând milenii / Foc lung din ev în ev au tot aprins", descoperă valoarea poetică tocmai într-o „succesiune de ecouri"[125]. Într-o lume în care Poezia este ameninţată de tot ceea ce periclitează Spiritul, nu se putea o mai fermă apărare a ei decât prin revelarea perenităţii ei esenţiale.

---

[122] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, vol. I, p. 327.

[123] Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, p. 181-182.

[124] *Id.*, p. 182.

[125] *Id.*, p. 183.

ILARIE VORONCA

Arta poetică a celor mai mulţi avangardişti – şi printre aceştia cazul lui Ilarie Voronca este exemplar – s-ar putea reduce la o lungă enumerare a formulelor prin care se încearcă proiecţii ideale, un fel de epure ale poemului. Definiţiile poeziei pe care le găsim în manifeste, articole teoretice, eseuri, sunt dintre cele mai diverse ca stil ori constituţie retorică. De la metafora abstrusă la definiţia cu alură pedant-ştiinţifică, de la analogiile cele mai temerare la exclamarea patetică, orice mod de a identifica poeticul – fie şi prin negarea lui – este folosit de poeţii doctrinari ai Avangardei.

În sensul cel mai grav al expresiei, Ilarie Voronca pretinde o „cuminecare" cu poezia. Spiritul avangardist, contestatar şi protestatar, nu afectează, în textele sale programatice, un cult cvasimistic al artei. Nici o ironie nu introduce un factor de eroziune în solida venerație cu care poetul înconjoară poezia. Căci el se identifică cu ea, într-o comuniune care precizează o primă şi esenţială identitate a poemului. Citim, astfel, într-o notă la textul *De profundis:* „...poemul e carnea şi sângele nostru, reflexul de cositor al artei, – trecută printr-o conştiinţă a suferinţei –, e singura noastră stemă, singurul nostru îndemn"[1]. Şi, tot astfel, folosind cuvintele testamentare, într-un alt text: „Singura

[1] Ilarie Voronca, *De profundis. Unu*, 1930, nr. 26, cu titlul *Dedicaţie.* Retipărit în *A doua lumină*, edit. „Unu", 1930. Principalele texte ilustrând activitatea publicistică a lui Ilarie Voronca au fost republicate în *Act de prezenţă*, ed. îngrijită de Ion Pop, edit. Dacia, col. „Restituiri", Cluj, 1972.

certitudine: poemul. Singura cuminecătură: poemul. Luaţi, mâncaţi, acesta este trupul şi sângele nostru: poemul"[2].

Desigur, expresia unei asemenea fervori nu reprezintă un proces de intelecţiune, ci unul de devoţiune patetică. Dar, dacă poetul se închipuie într-o reuniune consubstanţială cu poezia, aceasta din urmă ne apare în alte formule ale lui Voronca – derivând dintr-o exterioritate (sau o interioritate), captată doar, printr-o sensibilitate particulară, de poet. Într-o asemenea formulare – mai puţin exaltată – poemul este identificat cu „o putere captată din afară (sau din el) de antenele poetului"[3]. Tocmai pentru că este o asemenea putere, poezia nu poate fi îngrădită prin limite sau frontiere impuse înainte de captarea ei. Asemenea „graniţe preconcepute"[4] implică o tabulatură de legi, un corp doctrinar sau o artă poetică codificată pe care spiritul avangardist le refuză. Nu înseamnă aceasta negarea oricărei posibilităţi de a constitui o poetică ? Am văzut că, paradoxal, anarhismul avangardist se conjugă cu o apetenţă spre ordine. Însăşi mania definiţiilor probează o voinţă de reglementare printr-o *tehne* poetică. Părăsind linia romantică, poetul avangardist nu mai poate considera poezia ca *atehnon*. Chiar şi atunci când înconjoară conceptul de poem printr-un desiş al metaforelor, el îşi manifestă de fapt intenţia de a pune stăpânire pe conceptul astfel circumscris, şi prin el pe faptul însuşi al poeziei, să sesizeze esenţa însăşi a poeticului.

Poetica lui Voronca refuză înţelegerea raţională a acestei esenţe: „...într-un poem nu se poate pătrunde cu înţelegerea, ci printr-o *exaltare* ca injecţia cu morfină"[5]. De aici accesul prin mediaţia metaforei, prin proiecţia în imaginar, sau prin retorica patosului. Deşi se afirmă nu o dată că poemul este unica certitudine, această evidenţă

---

[2] *Poeme în aer liber*, de Stephan Roll, *Unu*, 1929, nr. 13.

[3] *Act de prezenţă*, Col. „Cartea cu semne", Bucureşti, 1932, reeditat în ediţia îngrijită de Ion Pop, după care citām, p. 172.

[4] *Id., ibid.*

[5] *Despre poem şi antologie*, (în *Integral*, 1927, nr. 13-14, sub titlul *Note despre poem şi antologie*), *Act de prezenţă*, ed. cit., p. 54.

nu aparţine cugetului, ci fiinţei. Certitudinea nu e raţională; ea înseamnă participare totală.

Printre imaginile, metaforele folosite de Voronca în circumscrierea poemului, câteva ne descoperă intuiţia originară a poetului: poeticul e un fel de miez al lucrurilor, un nucleu fiinţând în sine şi pentru sine, deosebit de tot ce-l înconjoară, un miez care priveste şi din care se priveşte tot ce există. O anume insularitate este – în viziunea lui Ilarie Voronca despre poezie – caracterul esenţial al naturii poetice. „O insulă, o lume ciudată, această poezie care pâlpâia undeva ca o tulpină de plantă firavă şi aromată, care continuă să înflorească pe un pumn de ţărână (într-o glastră, poate), în vreme ce pământul de jur împrejur se crapă de cutremure"[6]. Insulă-germen ameninţată, într-o lume a seismelor naturale. Insulă văzătoare, spuneam. Într-adevăr, o altă definiţie a poemului (în fond o altă identificare metaforică a sa) ne revelează aceeaşi insularitate, de astă dată clar-*văzătoare*: „Fiecare poem o pupilă"[7]. Monadă *cu* ferestre (spre deosebire de cea leibniziană, fără ferestre în spaţiu). E adevărat că poemul – insulă deschisă ca un ochi – îşi sparge necontenit limitele. „Poemul sparge ferestrele poemului. Poemul inundă ograda inimii. Poemul: ce flux-reflux pentru această amiază a iubirii !"[8]. Imaginile insulei şi ochiului reprezintă o imanenţă ce se sparge, trecând într-o transcendenţă. Rotunjimea corpului închis, a cercului sau a sferei – tipică pentru viziunea clasică, precum şi pentru reprezentarea operei clasice – este menită, în perspectiva avangardistă, rupturii. Cele mai multe formule referitoare la poem, din poetica lui Voronca, surprind *erupţia* din insularitate, deschiderea. Poemul apare ca o pură mobilitate, ca o evaziune din spaţiul închis: „Poemul trebuie să fie o izbucnire temerară, o trecere din odaie în oglindă, din grădină în anotimp"[9]. Această echivalare a poeticului cu ruptura ne trimite iar la

---

[6] *Pentru poezie* (recenzie la *Pour la Poésie* de Jean Cassou), *Adevărul*, XLIX, nr. 15 745,16 mai 1935, p. 1.

[7] *Despre poem şi antologie*, ed. cit., p. 52.

[8] *Poeme în aer liber* de Stephan Roll, în *A doua* lumină, ed. cit., p. 65.

[9] *A doua* lumină, ed. cit., p. 31.

imposibilitatea – ce ține chiar de natura poemului – de a-l circumscrie printr-o linie fermă. „A hotărî dinainte că poezia trebuie să îmbrace cutare formă, să răspundă cutărui gând, *a limita poezia* înseamnă a o ucide"[10]. *O ars poetica* prea rigidă poate anihila poeticul. Aceasta e izbucnire temerară, e neprevăzut, e hazard și spontaneitate.

Întreg cercul acestor determinări vizează caracterul esențial al poemului ca discurs de ruptură, de evaziune din discursivitatea comună. *Neprevăzutul* („Poemul se bucură de izbirea în argint a neprevăzutului"[11]), *hazardul* („Trecerea pe lângă și *prin* poem fără mersul apăsat milităreşte, cu o nebăgare de seamă cum răstorni vasul de China de pe etajeră, cu o succesiune de hazarduri asemeni întâlnirii în culoarea vântului a îndrăgostirilor dintre polenuri"[12]) *revelația* („Revelația din poemul oricât de hermetic se cuvine tuturor în apoteoza spasmului ultim"[13]), definesc poemul prin ceea ce acesta are imponderabil. Într-adevăr, surpriza, întâmplarea și epifania alcătuiesc o triadă de termeni caracterizând o realitate asemenea grației. Poemul e regizat – în perspectiva aceasta – de o estetică a grației, a spiritului gratuit care suflă unde vrea (*spiritus flat ubi vult*). E adevărat că uneori definiția pe care Voronca o dă poemului trebuie să se lărgească pentru a face să încapă în ea unele forme mai puțin gratuit grațioase. Astfel, reportajul, așa cum e practicat de un Brunea Fox, e decretat poem „refugiat pur" în „reportagiu". Și, totuși, dincolo de toate determinările posibile și în ciuda lor, spiritul avangardist își manifestă nihilismul atunci când, abolind orice circumscriere, orice identificare, poetul doctrinar proclamă (parcă excedat de definițiile sale care oricum sunt toate limitări): „Poemul nu «trebuie» să fie nimic"[14]. Spiritul Dada se manifestă într-o asemenea autoanihilare a poeziei, mai exact o neantizare a oricărui imperativ la care ar trebui să se supună poemul. Nu neantizare a poemului în sine, căci în același text – cu care se

[10] *Pentru poezie*, art. cit., reedit. în *Act de prezență*, ed. cit., p. 248.

[11] *Între mine și mine*, *Unu*, 1929, nr. 19.

[12] *A doua lumină*, *Unu*, 1929, nr. 16, ed. cit., p. 32.

[13] *Radiografie*, *Unu*, 1930, nr. 25, ed. cit., p. 111.

[14] Notă la *A doua lumină*, art. cit., ed. cit., p. 31.

deschide *A doua lumină* – de unde am extras acel „nu trebuie să fie nimic" imperios, conține și ceea ce totuși *poate* să fie poemul, cu condiția să nu devină o „îmbrăcăminte oficială cu fireturi", și anume o simplă vorbire spontană, lipsită de dedublarea conștiinței de sine.

Circumscrierea poemului impune considerarea cuvântului ca element primordial al poeziei. Mutația cuvântului – de la scâncetul formei sau bâlbâielile iubirii, prin întreg registrul cuvântării utilitare, până la autonomizarea lui, la statutul cuvântului gratuit – constituie, după poetul avangardist, trecerea de la non-poezie la poezie. Nu deosebit de original, cu observații trădând lectura lui Croce mai curând decât frecventarea avangardiștilor, Voronca pledează pentru verbul „descălicat de pe înțelesul imediat și util, pentru a ajunge la o existență și o respirație proprie, care merită o atenție în sine și în scrânciobul căruia se cuvine să ne lăsăm legănați fără considerațiuni de ordin practic, ca într-o zi de sărbătoare"[15]. Fără să se teamă de o contradicție cu această repudiere a valorii comunicativ-expresiv-utilitare a verbului, poetul nostru adoptă totuși teza rostului magic pe care-l au uneori cuvintele. Puterea magică intervine de fapt în țesătura lucrurilor, și aplicând-o, cuvântul mușcă asupra realității. Aceasta este însă o utilizare permisă care nu pare să suspende existența și respirația „proprie" a cuvântului. Tot astfel, cuvintele sunt investite cu o funcție profetică. Poezia nu suspendă doar funcția pragmatică a vorbirii, ci și limitele temporale la care este sapus verbul în utilizarea sa obișnuită. În textul *Între mine și mine,* din *A doua lumină,* Voronca face o profesiune de credință în cuvânt și scris. Întreaga suspiciune avangardistă la adresa verbului pare să fi dispărut, fiind înlocuită cu o fervoare romantică: „Mă încred în misiunea proorocitoare a cuvântului, în religia abstractă și înaltă a scrisului".

O asemenea declarație dă expresie unui patos momentan. Neîncrederea în cuvânt frânge elanul acesta și introduce adeseori în discursul programatic al poetului un element subversiv. Căci Voronca bănuiește însuși cuvântul de a produce o subversiune a poemului. El intuiește o cursă, o trapă continuu amenințătoare „pe care o întinde sub

---

[15] *Între mine și mine, Unu* , 1929, nr. 19, ed. cit., p. 83.

piciorul avântat al poemului, cuvântul"[16]. Este interesantă această remarcă, pentru înţelegerea permanentei suspiciuni pe care poetul avangardist o nutreşte în legătură cu cuvintele. El bănuieşte o agresiune posibilă, mereu iminentă a verbului. „Începe domnia şi despotismul cuvântului" – declară el, în acelaşi text din *A doua lumină*. E posibilă o paralizie progresivă a gramaticii. Cuvintele, tocmai prin autonomizarea lor către care tinde poezia, pot să abuzeze de rolul ce li se conferă. Puterea lor magică, virtuţile cu care le investeşte poetul pot dobândi o primejdioasă sau cel puţin ameninţătoare independenţă. Cuvântul poate juca – în această perspectivă – rolul elementelor dezlănţuite de ucenicul vrăjitor şi cu neputinţă de strunit de acesta. Fiecare cuvânt, afirmă în *Act de prezenţă* Ilarie Voronca, poate juca rolul butonului de sonerie care, apăsat, face să apară fiinţa necesară. Dar cuvintele se pot declanşa şi singure, de unde haosul fiinţelor chemate. Această dezlănţuire este când aprobată cu entuziasm când denunţată cu îngrijorare de poetul şi doctrinarul avangardist. O dată (în articolul *1924*) el vede cuvintele alergând „cu intestinele despletite". Imaginea dezagregării impudice a verbului (proces la care ştie prea bine că a contribuit Avangarda) nu-l umple de oroare. Dimpotrivă. Nu atribuie el cuvântului în literatură (ca şi culorilor în pictură) un rost abstract, mai presus de înţelesul gramatical sau logic ? În textul *Gramatică*, din care extragem această observaţie, Voronca identifică creaţia poetică modernă cu cercetările asupra cuvântului considerat în el însuşi precum şi a reacţiunilor dintre cuvinte. Există, după el, o chimie a cuvintelor (termen mai „ştiinţific" decât „alchimia" rimbaldiană, de la care porneşte). În spaţiul poetic, unde îşi găseşte aplicarea această chimie, verbul dobândeşte, prin mutaţiile amintite, semnificaţii ce nu există în dicţionare. „Cuvântul trăieşte indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin înaintea formelor îmbrăcate în comerţ"[17]. Ceea ce urmăreşte poetul e „cuvântul liber". Rimbaud, Mallarmé, şi, mai apoi, Marinetti, Picabia, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, au urmărit, după el, tocmai această eliberare a

[16] *Idem*, p. 48.

[17] *Gramatică*, Punct, II, 1925, nr. 8, ed. cit., p. 194.

cuvântului de convenţiile gramaticale şi semantice. Vechile licenţe poetice nu însemnau decât o vagă tentativă – mai curând involuntară decât voluntară – de a călca legile severe ale gramaticii sau retoricii. Ceea ce trebuie să caute poetul nou nu e licenţa, ci libera desfăşurare a cuvintelor, desimbolizarea lor. Dar, pentru aceasta, cuvintele trebuie lovite în interiorul poemului, violentate, poezia fiind tocmai zgomotul ciocnirii lor. Astfel poemul este echivalent cu un câmp de forţe: puterea în sine a cuvintelor trebuie stăpânită şi, totodată, poetul trebuie să se lase stăpânit de cuvintele pe care le-a eliberat. Fiecare cuvânt în sine, liber, e mai preţios decât sensul său. De aici intraductibilitatea cuvintelor (în poezie). O limbă nouă se cere produsă, sursă de senzaţii noi. Poeţii de la *integral* sunt, mai presus de orice, *poeţii cuvântului nou*. Astfel îi vede (şi, printre ei, se vede) Ilarie Voronca, exaltând menirea lor de „cruciaţi ai secolului XX".

Condiţia poetului nou constituie unul din motivele obsedante ale reflecţiei sale. Iniţiat, printre neiniţiaţi, ducând o cruciadă „înăuntru şi în afară", poetul – pretinde Voronca în *A doua lumină* – nu poate fi decât negrevat de o conştiinţă a propriei misiuni. Poetul devenit doge, având conştiinţa necesităţii sale, iată moartea poetului ! Fireşte, omul cu poetul ucis în el este tocmai cel care îşi arogă demnităţile poeziei. Dimpotrivă: „Făcătorul de poeme a fost perpetuu insul neştiutor de tulburarea pe care degetele lui o vânturau şi adevărul s-a ivit întotdeauna aceluia ce nu se îngrijea de adevăr, nu-i căuta *cu* voinţă conturul, nu-i isca în preştiinţă flacăra"[18]. În schimb, dacă nu pretinde poetului conştiinţă, socotind infinit mai favorabilă germinării o existenţă inconştientă, obscuritatea fiinţei neştiutoare de sine, el consideră necesară neliniştea existenţială. Pentru poet, *a fi* este mai important decât *a face*. Nu atât „putinţa unei realizări în cântec" îl interesează pe Voronca, nu creaţia poetică, ci neliniştea din „ochii poetului". Asemenea misticilor negativi ai Evului mediu care aşezau fiinţa înainte şi mai presus de *act*, doctrinarul avangardist proiectează o pseudomistică negativă a poetului ce nu se ştie pe sine, a poetului care *este* şi, numai în subsidiar, *face*. Acest plan subsidiar, care este de

[18] *A doua lumină*, p. 33.

fapt al creației, trebuie să suporte necontenita imixtiune a „neliniștilor" existențiale. Căci deasupra poetului – în viziunea lui Voronca – planează „semnul morții".

Tema aceasta care constituie substanța unor reflecții în *A doua lumină*, nu aparține fondului principal tematic al avangardismului. Ea reflectă o orientare particulară a poetului nostru, o anume morbideță a imaginarului, o obsesie privilegiată a sa. Reflecție care trădează o complacere în reveria thanatică. Termenii în care este tratată tema implică o voluptate extatică a morții asociată cu revelația poetică. Același vocabular cvasireligios pe care l-am mai întâinit în paginile lui Voronca încearcă să surprindă un mister ultim al condiției poetice, participarea ei la „a doua lumină". Aceasta corespunde – însă pe un cu totul alt plan, și cu alte implicații – „jocului secund" din poetica lui Ion Barbu. Dar trecerea, transgresiunea înseamnă aici traversarea unei experiențe thanatice. O moarte e necesară (nu cea fizică firește) pentru ca „a doua lumină" să apară. Voronca vorbește despre „suprema înălțare din viață în moarte", despre revelația din poemul oricât de hermetic, ce se cuvine tuturor, în „apoteoza spasmului ultim". Moartea pare a fi – pentru el – condiția unei inițieri orfice: „În moarte însă este imensa și universala contopire. E trecerea tuturor in poezie. E sublima cuminecătură a revelației și miraculosului"[19]. Poetul ca *magician al morții*, iată o ipostază neașteptată deși nu fără străvechi *surse* chiar mitice: Orfeu e mitologic asociat cu Hermes, zeul teopomp, și „hermetismul" poetic a avut dintotdeauna legături cu o estetică pe care o putem numi hipogee. Tot în această perspectivă a asocierii poetului cu puterile thanatice trebuie să judecăm un text al lui Voronca, amintit mai sus, privind pătrunderea în poem printr-o *exaltare*, „ca injecția de morfină". Exaltare mortificatoare. Poetul aude voci din alte sfere; glasul lui are „răsfrângeri de dincolo". Desigur, nu putea lipsi din acest tablou al poetului comunicând cu puteri subterane sau transcendente legătura sa cu divinitatea. Voronca e departe de o viziune autentic mistică. Dar, totuși, formulele mistice în reprezentarea poeziei, a creației lirice, a condiției poetului convin exaltării sale. Astfel: „Poetul

[19] *Radiografie. Unu*, 1930, nr. 25, p. 111.

comunică cu Dumnezeu"[20] – formulă de sorginte romantică mai curând decât avangardistă.

Alte reflecţii asupra condiţiei poetului ne aduc mai aproape de planul imanent al demersurilor sale. Mai apropiată de formulele secolului este definirea sa ca un explorator, ca unul care nu „aude" glasuri, ci poartă glasuri „ca săgeţi". Poetul-explorator înfruntă meridianele toate ale înţelegerii şi sensibilităţii. Imaginea pe care i-o trasează Voronca nu este aceea a tânguitorului, a melancolicului, ci a dinamicului, a temerarului. „Aspru, sub biciul lui turma stelelor latră sălbatic"[21]. Chipul acesta al poetului dur, îndârjit, care violentează cuvintele, reapare adeseori în paginile poetului nostru. Duritate ce anunţă brutalităţile contestatarilor, ale purtătorilor drapelului negru al anarhiei. Spectator pasionat al rănilor omenirii, poetul se va vedea în locul celui care suferă injustiţia, şi nicidecum al aceluia care o provoacă. Apetenţa sa spre violenţă se conjugă cu o pasiune justiţiară, ea nu îndeamnă spre agresiune de darul agresiunii. Nu poartă oare poetul, în adâncurile fiinţei sale, un „seismograf" care înregistrează cutremurele ce afectează sensibilitatea ? Poetul lui Voronca nu ascultă doar voci „de dincolo", ci şi de dincoace, din lumea aceasta. Reprezentarea poetului ca un ins distrat din plasa evenimentelor cotidiene, atent doar la transcendental, e abolită sau, mai exact, completată prin aceea a poetului atent la infinitezimale modificări din economia existenţei umane.

Condiţia poetului este, aşadar, eminamente paradoxală. Ambiguităţile, chiar echivocurile o caracterizează. Ca şi Diderot, care în *Paradoxe sur le comédien* statua disjuncţia dintre comediant şi omul natural, calificând, drept „paradoxală" arta actorului (ca şi a poetului, a artistului), tot astfel doctrinarul avangardist îşi reprezintă făptura şi situaţia poetului sub specia unei concordanţe a contrariilor: inconştienţă şi hiperluciditate, fugă de sine şi cucerire de sine, crucificare între transcendenţă şi imanenţă etc. Trăirismul manifest al unor declaraţii cu privire la neliniştile existenţiale ale poetului este

[20] *Despre poem şi antologie*, art. cit., p. 54.

[21] *Poezia nouă*, art. cit., p. 49.

contrazis prin alte declaraţii opuse precum: „Între a trăi aventura şi a o scrie, prefer ipostaza din urmă"[22].

Paradoxurile condiţiei poetului sunt surprinse aşadar prin formule paradoxale sau prin teze în care contrariile se conjugă. Poetul şi doctrinarul avangardist nu se teme de contradicţii. Ele îl încântă: cotrazicându-se, i se pare că trăieşte. E adevărat că zvârcolirea între extreme contrare este adeseori dureroasă. Suferinţă a unui *heautontimorumenos:* „Mă supără această zvârcolire în insomnia din mine însumi, în eul devenit un fotoliu de paralitic, poate un fotoliu electric. Afirm că mă dezbar de formulă, şi această afirmare devine o formulă. Iată ! Spun că nu văd, şi această exclamare devine o vedere. E o conştiinţă ca un străjer etern, ca o fantomă a victimei, chinuind în orice ascunziş ucigaşul"[23]. Rareori Voronca se apropie, precum în acest text, de un nod existenţial al condiţiei sale paradoxale. Semnificativă pentru poetica sa, în care fiecare gest de eliberare devine o înlănţuire nouă, în care fuga de formulă se preschimbă în formulă, mărturisirea mizeriei poetului se preschimbă în proclamare a grandorii sale. E evident că poetul nostru iubeste în meşteşugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputinţa de a reda cu precizie („îngâmfată" a ştiinţei) ceea ce a iscodit cu gândul. E evident că scrie fără să-i pese de valoarea cărţii, propovăduind respiraţia liberă şi jucăuşă. Dar, tot atât de evident e că scriind vrea să se transforme în scriitură. Iată o confesiune simptomatică pentru această doctă ignoranţă şi totodată ludică mistică, a scrisului: „Scriu, ştiind că-mi joc cu un brelan de vocale toate avuţiile veşniciei relative şi că în cartea trasă la întâmplare va putea fi parola care să-mi deschidă porţile fermecate, sau blestemul care să mă ducă la pierzanie"[24]. Poezia este un joc al pasiunii şi hazardului, joc cu miză derizorie şi imensă în acelaşi timp care angajează destinele omului ce se cheamă Poetul.

---

[22] *A doua lumină*, p. 38.

[23] *Între mine şi mine*, p. 85.

[24] *Radiografie*, p. 110.

DAN BOTTA

Situându-se la antipozii Avangardei, adversar al oricărui nihilism estetic, repudiind orice anarhie a cugetului sau a sensibilității, având vocația căutării arhetipurilor, a revelării esențelor, Dan Botta este apologetul ordinii și ierarhiei severe a valorilor, un emul târziu al clasicilor și, mai mult decât atât, ferventul unei epure sublime deși obscure, a unei arhitecturi ideale, construcție cosmotică bănuită, visată, mai curând decât cunoscută ori creată.

În eseurile sale, Dan Botta ni se înfățișează ca un neoplatonic, eventual un gnostic, în gândirea căruia viziunea eleată a unei ființe etern imuabile excluzând devenirea și neființa se conjugă cu elemente ale unui pitagorism al armoniei sferelor. Desigur, o informație mai serioasă ar fi eliminat unele incongruențe din reflecțiile eseistului. Acesta nu este un cugetător, ci un intuitiv și un pasional ce își ascunde rătăcirile sensibilității sub masca rigidă pe care și-a confecționat-o.

Perspectiva asupra poeziei, pe care și-o alege Dan Botta nu este aceea a esteticii ori a unei arte poetice îngust tehnice. Poeticul e integrat de el într-o mai vastă țesătură a corespondențelor și conjuncțiilor cosmologice sau morale. Astfel, e semnificativă definirea „lirei" și, indirect, a liricului. Lira nu reprezintă un instrument sau o modalitate a expresiei estetice; ea este o entitate antropologică sau ontologică primară. „Cel mai curat suflet omenesc e acela în care fuziunea, simpatia cu materia, e minimă. Acela e cea mai limpede liră. Acela restituie mai cast armoniile lumii"[1]. Teza platoniciană este

[1] Dan Botta, *Scrieri*, ed. îngrijită de Dolores Botta, vol. IV, E.P.L., București, 1968, p. 36.

evidentă: trupul este o carceră a sufletului, citim în *Cratylos* şi în *Phaedros,* iar după *Enneadele* lui Plotin sufletul mijloceşte între lumea ideală şi a simţurior, purificându-se (prin *catharsis*) pentru a se apropia de armonia divină. Eseistul nostru manifestă, însă, oarecare confuzie în meditaţia sa, care după ce identifică sufletul cu cea mai limpede (deci dematerializată) „liră", afirmă totuşi că sufletul există nu în măsura în care este liră, adică în măsura în care e „cutremurat de vântul sălbatic al lucrurilor lumii", ci după cât de armonios este el ca formă a întregului unitar. Şi, paradoxal, după ce părea să fie echivalentul sufletului armonic, perfect epurat de materie, „lira" ne apare drept „partea de materie a sufletului, partea ale cărei vicisitudini împiedică *realitatea* armoniei"[2]. Contradicţie pe care Dan Botta o înregistrează fără şovăire. Căci platonismul său este ezitant, şi constituie mai mult o vagă schemă filosofică constituită ad-hoc, în cadrul meditaţiilor privind arta poetului.

Dar, întorcându-ne la liră, vedem că aceasta – atât de contradictoriu definită, prin raport la sufletul omenesc –, ne e prezentă sub ipostaza ei „cea mai limpede, mai imaterială", drept „cel mai perfect habitacol al cântării". De astă dată, sufletul-liră (desigur, nu sufletul ca structură psihică, ci entitatea prin care, pe urmele pitagoreicilor, Botta înţelege o armonie matematică a tonurilor) îşi revelează natura ontologic-estetică. Lira ideală se confundă cu armonia ei, fiind identică cu ordinea arhitectonică a unui templu lăuntric. Între legile acestei lire (adică între armonia sufletului) şi legile universului există o echivalenţă. Frumosul din noi se suprapune cu frumosul existentelor din lume. Meditaţia aceasta asupra „lirei" reprezintă – în eseul de factura dialogurilor platoniciene, *Charmion sau Despre muzică* – un preambul la o poetică orfică. Acest preambul aminteşte fragmentui Eladei din postuma lui Eminescu *Memento mori.* Aceeaşi poziţie meditativă a lui Orfeu pe marginea mării. Dar lira orfică linişteşte, în eseul lui Dan Botta, apele. Căderea harfei în halele oceanice, atât de tulburătoare în poemul eminescian, apare aici doar sub forma sonurilor ce cad şi, o dată cu ele, a vânturilor şi a valurilor. Mai puţin metafizic profundă decât

[2] *Id.*, p. 37.

interogația din *Memento mori* („Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite *cade* ?") e întrebarea din *Charmion:* „Unde erau atunci armoniile mării, *realitatea* mării ?". Răspunsul este acela al idealului: „Eu cred că în sufletul lui Ofpheu". Chiar spărgându-se lira, pierind *materia* sufletului, armoniile ar continua să dureze. Chiar moartea ar aureola lira cu o frumusețe absolută. În *Memento mori* citim ceva asemănător: „De-atunci marea-mfiorată de sublima ei durere, / În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere..."

Înțelegem că, departe de a expune o doctrină a poeziei, Dan Botta poematizează un mit orfic. „Lira orphică" – simbol al poeziei – are o funcție cathartică. Meditația din *Charmion* asupra condițiilor artei poetului raportează rosturile ei la planul ontologic. Pieirea poeziei ar însemna o absolutizare a poeticului, o desprindere de materie, o revenire a ei într-un univers al armoniei, într-un cer platonician al Ideilor. O asemenea viziune a armoniilor lirice – cărora „moartea le-ar dărui o frumusețe liberă, o absolută frumusețe" – trădează substratul romantic al concepțiilor lui Dan Botta. În pofida scenariului clasic elin, a trimiterilor la ideile lui Platon, poezia este conjugată – în spiritul unui neoromantism *fin de sieècle* – cu moartea. De aceea, atunci când încearcă să mediteze asupra „condițiilor atât de fragile și totuși atât de stranii ale artei poetului"[3], Botta recurge la elemente precum capriciile minuțios organizate ori delirul simetriilor care ar constitui plasma însăși a poeziei. Remarcăm, însă, grija cu care eseistul caută să salveze caracterul contradictoriu al poeticului. Hazardul, seria infinită a posibilelor includ necesarul, destinul. Fluiditatea poeziei, lipsa ei de consolidare nu exclude faptul că ea comportă imaginea întregului, năzuința spre unitate. Ca și legile naturii, figurile poeziei cunosc imperativul unei necesități superioare. Arbitrariul cheamă în poezie legea. Iar legătura poeziei cu sufletul este atât de intimă încât o panpsyché, un suflet al totului pare că se oglindește în lucrarea poetică.

Care e rolul poetului în economia unei asemenea poezii-suflet ? El nu poate fi decât acela al eliberării din materie, a acelui nisus specific ce animă materia. Revenim la perspectiva neoplatonică în identificarea

[3] *Id.*, p. 38.

aceasta a unui *dor* al poetului cu „dorul materiei". Identic elan spre Idee în „sufletul" substanței, al poetului și al operei sale. E reluată o afirmație din *Phaedros* de Platon, referitoare la egalitatea în ierarhia spiritelor a celor ce iubesc, a filosofilor și a poeților. Aceeași fervoare îi mână. Filosoful și poetul, deopotrivă, îndemnați de același dor, se ridică până la esențe. O similară reminiscență trezește amintirea ideilor în universul conceptual al gânditorului și în acela imaginar al poetului. Contemplarea propriului suflet îl revelează pe acesta plin de „muzica pierdută a ideilor", de noțiunile unui univers transcendent. Sufletul – poetului ca și al filosofului, dar și al celui îndrăgostit – recunoaște idealele sale amintiri. Dorul (căruia Dan Botta îi va închina o meditație susținută, ipostaziindu-l într-un sentiment metafizic) este o trăire fundamentală, o sete metafizică originară din care purcede atât poezia cât și filosofia. Ca un mitograf modern, Dan Botta proiectează pe bolta interioară a construcției sale mitul cult al unei Afrodite-Dorul, al unei Afrodite-Sufletul, născută din sfere uranice, din Cerul sieși suficient, o zeiță-statuie (statuarul îl obsedează în reveria sa pe poetul-eseist) a adorării de sine. Dorul nu este – prin chiar atributele care i se acordă în *Charmion* – capabil de o transcendere autentică. Atingând limitele eului, descoperă că non-eul către care tinde nu este altceva decât tot eul. Dorul sufletului dionisiac, elanul său de autodepășire nu ajunge la o ek-stazie, la o ieșire din sine, ci la descoperirea (mortifiantă, poate, dar Dan Botta nu remarcă aceasta) că „el sunt eu".

În eseurile care alcătuiesc volumul *Limite* (precum: *Frumosul românesc, Unduire și moarte, Pârvan și contemplația istorică*) ne apare cu evidență o temă majoră a viziunii lui Botta: tema tracică. Într-o anumită măsură aceasta se conjugă cu vederile sale asupra artei poetice. Căci opera de artă – după autorul eseului *Frumosul românesc* – reflectă stilul, solul în care-și are originea. Iar la obârșia acelor elemente care alcătuiesc „frumosul românesc" stă *ideea tracică*. Chiar dacă în cursul istoriei ideea romană și ideea bizantină au fost cele care au determinat configurația acestui „frumos", ele s-au grefat pe fondul originar tracic. Exemplele ce ni se oferă – *Miorița*, poezia lui Eminescu, filosofia lui Pârvan – converg pentru a proba existența unei asemenea temelii. Dan Bota cunoaște, desigur, relațiile pe care – prin

Orfeu, Pitagora, misterele eleusine etc. – spiritul elin le-a întreţinut cu mitul tracic. Dar nu acest aspect istoric al unei complicate corespondenţe îl interesează pe eseistul nostru. Pentru el: „Sălbaticul idealism al Thraciei nu putea admite ceea ce Grecia sensuală tolera"[4]. În străfundurile etnicităţii române Botta descoperă acel „idealism" tracic. De aici, o anume viziune dionisiacă asupra lumii (Dionysos fiind considerat o divinitate tracică), de aici un spaţiu spiritual-cultural caracterizat prin „unduire şi moarte". Mitul primordial tracic marchează versul popular românesc, îi impune un ritm specific. El este constanta pe care eseistul o descoperă în variaţiile folclorice. Fireşte sunt prea puţine argumente pentru probarea tezelor sale. Intuiţia este expusă sub forma unor formule apodictice dominate de bunul plac al cugetătorului. „Mi-a plăcut să caut în poezia populară chipul nostalgic al Thraciei".[5]

În ce măsură conceptul de *unduire,* esenţial în viziunea aceasta mistagogică, se aplică dincolo de spaţiul propriu al spiritului românesc, întrucât acest concept reprezintă de fapt o interpretare a poeticului, înţelegem din aplicarea lui la experienţe poetice străine, precum aceea a lui John Keats şi, în general, aceea a „poeţilor puri". În opera acestora, totul este calm, totul e „unduire şi cântec"[6]. Pentru a înţelege o asemenea caracterizare (printre altele a poeziei lui Hölderlin ca o „constelaţie lină geometrică" – în care regăsim aceeaşi *unduire*) trebuie să analizăm concepţia lui Dan Botta despre experienţa poetică şi despre fundamentele artei poetice.

O teză esenţială a acesteia prezintă poezia drept artă care „face din cuvinte o realitate"[7]. În eseul *Virtutea cuvântului* (inclus în volumul *Limite*), verbul este prezentat „magic", drept „efigia lucrului desemnat"[8]. În realitate, natura emblematică, structura efigiei nu reclamă prezenţa unor virtuţi sau a unei perspective „magice". Dar, în

[4] *Id.*, p. 77.
[5] *Id.*, p. 76.
[6] *Id.*, p. 336.
[7] *Id.*, p. 115.
[8] *Id.*, *ibid.*

afara acestei naturi a cuvântului-efigie, ni se înfăţişează un proces de devalorizare a vocabulelor ce se pierd în vorbirea comună. Poezia e menită să restituie verbului aceste valori pierdute. Întrebarea e: ce înţelege eseistul prin aceste valori ? Virtuţi magice ? Într-un sens, cuvântul este însuşi lucrul desemnat (sau, cel puţin înlocuitorul său în praxis-ul uman). Or poezia, făcând din cuvinte o realitate, le redă acestora valoarea lor *reală*, dincolo de aceea *nominală*. Prin cuvântul poetic, ne aflăm aşadar, *in re*. Versul „*este* ceea ce exprimă"[9]. Formulă dintre cele mai profunde printre cele emise de eseist. Cuvintele se identifică nu numai cu ideea, ci şi cu realitatea în sine. Teza susţinută în cuprinsul aceluiaşi text: *Nomina sunt numina,* cuvintele sunt esenţele înseşi, nu se aplică decât cuvântului poetic.

Un exemplu pentru verificarea acestei „magii" a versului, a acestei identificări a cuvântului cu realul, ne e oferit de Dan Botta în analiza unor tehnici poetico-muzicale bizantine, în eseul *Teme bizantine.* Perfecţiunea ritmică a vechii poezii a rapsozilor, în care lira urmează modulaţiile graiului, perfecţiune visată a unei poezii care să „transmită voluptatea musculară" a pronunţiei, i se pare realizată în Bizanţ. Nostalgie gândiristă, programatic întreţinută, a unor rigori ritmice, potrivnice fluenţei anarhice, barbariei unei „poezii de alcov". Fireşte, versul separându-se de acompaniamentul tetracordului, a fost nevoit să-şi însuşească întreaga putere de expresie a lirei. Dan Botta nu propovăduieşte întoarcerea la formele canonice, bizantine, ale unei prozodii severe. El însuşi în poezia sa nu le practică. Semnele prozodice, inflexiunile vorbirii, toate acele spirite – dulci, aspre accente tonice, ritmice, logice – se cer sublimate, spiritualizate oarecum. Ele trebuie să alcătuiască, într-o poezie nouă, un fel de retorică a persuasiunii, o ritmică incantatorie, o magie a versului.

Mai aproape de noi, romantica – în unele genii alese, precum acela al lui Novalis – ne-a dat pilda unei poezii ce revelează „cuvântul ascuns". Poeticul, în acest sens, reprezintă ultima esenţă a lumii, închisă într-o construcţie pe care – nu ştim pentru care motive – eseistul o consideră „clară", şi având „ceva din frumuseţea clasicismului".

---

[9] *Id., ibid.*

Poetica lui Dan Botta manifestă, la tot pasul, un apetit al clasicelor puriţăţi. Un poem de Mallarmé este admirat ca produsul unei clare simetrii, al unei progresiuni a valorilor auditive şi a celor simbolice, al unei periodicităţi severe în repartizarea elementelor evocatoare şi al reprezentărilor plastice, al unei riguroase reciprocităţi a părţilor. Poemul apare ca o formaţie cristalină perfectă, reductibilă la o formulă matematică străvezie. Simptome de clasicitate ? Ca „artizan al absolutului", ca un spirit dominator, Mallarmé se dovedeşte a fi eminamente un clasic. Căci, pentru Botta „actul de clasicism este un act de dominaţie"[10]. Şi, pe plan poetic, dominaţia se confundă cu funcţia magică a limbajului poetic. Ca şi ritualul care urmăreşte transformarea sau transfigurarea celor existente, poezia înseamnă luare în stăpânire a universului.

Pare ciudat că o asemenea interpretare a virtuţii verbului poetic, cu funcţiile sale magice de dominaţie şi metamorfozare, să închipuie tocmai destinele operei poetice clasice. Cum se suprapun cele două imagini ale clasicismului, pe de o parte ca dominaţie, pe de altă parte ca reprezentare indiferentă „absolută" a lumii ? Această contradicţie, de care Dan Botta nu pare să fi fost conştient apare cu evidenţă în exegeza pe care ne-o oferă a textelor poeticii lui Valéry.

Ca într-o *apologia pro arte sua*, poetul nostru proiectează drept spaţiu propriu al poeziei lui Paul Valéry un *tópòs noetòs*, un sediu platonician. În acest loc fără dimensiuni rezidă principiul poeticii lui Valéry (anunţat de Mallarmé). În realitate un asemenea spaţiu ideal corespunde tocmai structurii imaginarului propriu lui Dan Botta, cerului vag platonic pe care-l cultivă, cu Ideile, forme pure conţinute în el. Poetica lui Valéry, pe care o analizează, nu conţine o asemenea pledoarie pentru ideile care pregătesc poezia, o in-formează. Un singur fapt, pe care eseistul român îl subliniază şi-l aprobă, este cert: poezia aşa cum o programează sau, mai exact, o modelează Valéry, rodeşte în deplină luciditate, în stările de perfectă conştiinţă. Asemenea strategului şi tacticianului, poetul cugetă, plănuieşte, calculează şi ordonează datele pentru ca numai apoi să treacă la realizarea operei

[10] *Id.*, p. 163.

sale. Inspirația este respinsă de Botta, după Valéry. În fond, inspirația, dacă este, nu poate fi decât acea luciditate extremă a conștiinței, rezultat al unei lungi meditații. Actul poetic, în viziunea pe care Botta i-o atribuie lui Valéry, e un act particular de cunoaștere, și anume o răsfrângere a cunoscătorului asupra sa însuși, un act de narcisism, de autoreflectare *ad infinitum* (ca între oglinzi paralele). O asemenea răsfrângere de sine în sine, repercutat până la epuizare, nu poate fi decât sterilă. Dan Botta știe prea bine aceasta, și o spune. Școala hieraticei arte poetice mallarméene e afectată de o sterilitate oarecum naturală.

Aceasta nu înseamnă condamnarea ei. Poezia formelor pure, artificiale își poartă justificarea în ea însăși – ca și primejdia sterilității. Primejdie echivalentă cu un imbold continuu. Căci sterilitatea virtuală a acestei lirici derivă din prezența într-însa a luminii intense și sterilizatoare a rațiunii, din prezența unui demon al lucidității – cum îl numea Valéry. De altfel, existența însăși a unei stirpe mallarméene din care face parte același Paul Valéry, ca și Stefan George, dezminte lipsa de fecunditate a formulei. Dan Botta recunoaște validitatea poeticii lui Mallarmé în termeni ce nu-i aparțineau maestrului. Căci poetul *Herodiadei* n-ar fi admis niciodată că lirica este consubstanțială Logosului și, *ca atare,* poezia are sensul primar de incantație magică: nici că artificiul, respectiv principiul creator de artă, ar consta într-un raport de valori ideale, într-un joc al abstracțiunilor, într-o logaritmie. El ar fi admis, în schimb, teza că nimeni mai mult decât un poet nu poate avea sensul genuin, profetic și sacru (de o laic-abstractă sacralitate, firește) al Cuvântului.

Ceea ce a înțeles prea bine Dan Botta, din experiența stirpei poetice mallarméene, este ceva ce ține de natura canonică a poeziei. Eseistul nostru se înșela când îl socotea pe Valéry străin de această natură, în sensul pe care i-l atribuia el. Căci cine mai mult decât Paul Valéry a atribuit dificultăților, obstacolelor, prohibițiilor de tot soiul și regulilor canonice, virtuțile poeziei. A fixa formele printr-o atenție specială acordată raporturilor, aparține unei măsuri intelectuale franceze. Chiar și „viciul rafinat" al practicării formelor hermetice, al cultivării dificultății poetice își are justificarea sa în această perspectivă. E adevărat că Botta nu este un habotnic al hermetismului. Iată o

confesiune semnificativă: „Mărturisesc că teoria dificultății pentru dificultate mă întristează. A fi dificil, a obliga pe lectorii tăi la un efort ca să poată ajunge apoi la o bucurie mai intensă, înseamnă a te prevala cu abilitate de stări exterioare operei tale, înseamnă a căuta efectele pe care nu le meriți. Singura dificultate posibilă e aceea pe care o presupune calitatea rară a spunerilor tale, natura excepțională a inteligenței tale, esoterismul culturii"[11]. Într-adevăr, pentru un poet și gânditor ca Dan Botta, care consideră ideea de poezie ca un act rațional, lucid, de măestrie, poetizând forme acceptate prin tradiție, perfecționate cu timpul, ignorând morbideţea, expresia anormală, excesiv originală, căutarea senzațiilor inedite, datele provenind din inconștient, pentru un asemenea poet și cugetător poezia nu poate fi o taină incomunicabilă, inclusă în recluziunea expresiei hermetice. Unde greșește Botta, în aceste reflecții ale sale, este în atribuirea ideii de poezie ca act de măiestrie rațională lui Platon. El știe că pentru filosoful elin inspirația e un fenomen orfic, că liricii ca și muzicienii sunt posedații lui Dionysos, că tocmai ca niște deliranți ei sunt îndepărtați din republica platoniciană. Ca atare, poezia ca artă a rațiunii, ca „logaritmie" și măestrie practicată conștient nu poate face parte din sistemul filosofic al cugetătorului elin. În schimb, ea convine apetitului de perfecțiune și puritate formală a eseistului nostru. Ceea ce acceptă el din poetica lui Valéry este tendința sa antiromantică, potrivnică genialității de sorginte obscură, originalității anarhice. „Arta este generală și banală" – afirmă el în *Poetica lui Valéry*. „Ea implică studiul tradiției, imitația naturii și observația savantă a regulelor lui Apollon"[12].

Ca atare, Dan Botta așază poezia sub semnul divinităților eline Dike și Ananke, a unei dreptăți raționale și a necesității. Prima impune o formă implacabilă a rațiunii, a doua o stringență absolută a formelor, o necesitate a raporturilor structurale ordonate. Aici, în aceste nedeterminări ale creației lirice, se ascunde nodul central al acestei arte poetice. Dan Botta se trădează ca un poet al formelor desăvârșite, mai puțin în poezia decât în estetica lui. Aceasta din urmă nu prezintă

[11] *Id.*, p. 172.
[12] *Id.*, p. 173-174.

fructul rotund, raţional elaborat al meditaţiilor sale, cât ţesătura îndeajuns de laxă, de confuză, nu lipsită însă de culoare, a reveriilor sale privilegiate. Astfel, făcând apel la teme platoniciene ori eleate, apelând la subsidiile unor poetici moderne – la Valéry îndeosebi –, el ia alura mistagogului care iniţiază în culte şi mistere stranii.

Ne revelează, astfel, o „intimitate apollinică între liră şi supunere, între modulaţie şi actul plastic al modulaţiei". Spunerea (cum am văzut mai sus) s-a lipsit cu timpul de liră, devenind melodie, dar păstrând actul apollinic al expresiei, valoarea plastică a imaginii. Toate acestea pentru ca să ne mijlocească o confesiune a poetului-eseist: „Poezia căreia mă închin face din fiecare imagine o prezenţă de statuie"[13]. Poetica lui Dan Botta ezită între două posibilităţi fundamentale de aprehendare a poeziei: ca fluiditate, mobilitate muzicală şi ca fixitate statuară. Dacă în *Poetica lui Valéry* poezia pentru care îşi declară adeziunea este aceea a *statuii perfecte*, în eseul *Despre arta poetului* el încearcă să surprindă, dimpotrivă, în fluidele aspecte ale artei, „chipul sororal al poeziei". Doctrina poeziei pure, în versiunea lui Henri Bremond, nu-l cucereşte pe Botta. Considerând (greşit) că abatele era orientat prin profesie spre un ideal de poezie romantic, îi atribuie o apologie a inconştientului. „Poezia pură" îi evocă o lume de alambicuri şi retorte. Ea ar fi un „glas al nimănui", o „esenţă a neantului". Substanţa poemei ar consta într-o succesiune de silabe a căror finalitate unică ar fi muzica. Tezele bremondiene sunt deformate înainte de a fi supuse criticii. În realitate, Bremond nu prescrie poeziei (ca şi simboliştii) idealurile muzicii. Dar critica lui îi oferă lui Dan Botta prilejul unor noi formulări propriilor sale teze.

Deşi recunoaşte „chipul sororal al poeziei" în fluidele forme ale artei, el nu admite o identificare de natură între poezie şi muzică, un *ut musica poesis*. Apetenţa muzicii spre o *pulchritudo vaga*, spre o esentă a formelor sale, nu este idealul eare animă poezia. Un dor care nu se cunoaste pe sine îi aparţine exclusiv muzicii. Poetul ocupat să varieze la infinit „seria figuraţiilor sale" (dar muzica serială ce altceva face – am putea spune noi, uzând însă de o experienţă ulterioară lui Botta), poetul nu poate fi sedus de o progresie a unui raport al tonurilor spre

[13] *Id.*, p. 174-175.

un ideal de puritate muzicală." El are a lucra cu idei plastice, cu figuraţii finite. Un poem e o idee armată"[14].

Aceasta nu înseamnă însă că ideea plastică – la care cu atâta pasiune aderă Botta în viziunea-sa asupra poeziei – ar rămânea izolată în răceală şi încremenirea ei statuară. Nu avem în această artă poetică o pledoarie parnasiană pentru valorile plastice ale verbului. Din ideea plastică exprimată derivă o muzică. Între expresia perfectă şi muzica ei există un raport organic. Tot ce respinge eseistul este aliajul nepermis, hibridarea poeziei prin muzică. Exagerând tezele lui Bremond, după care muzica ar constitui singurul ideal al poeziei, suprema poezie devine însăşi muzica, ceea ce ar duce la desfiinţarea poeziei. Şi totuşi, într-un alt text, în eseul *Poezie şi cântec*, Botta afirmă solidaritatea dintre ele. El ştie că, la început, poezia, cântecul, jocul formau un întreg, că în mitica Tracie pe care o visează, ca patrie a muzelor, preoţii lirei nu făceau deosebire între verb şi melos. De aici, definiţia pe care o dă în acest eseu poeziei – „complexul acesta originar, în care nu se poate desprinde cuvântul de zbuciumul, de plastica expresie a corpului, şi acestea de cânt"[15]. Toate autonomizările ulterioare, desolidarizarea poeziei de dans, apoi ca melodie, răcirea acelui delir originar, în care poezia ca formă a adoraţiei „pantheice" trăia într-o sacră confuzie, sunt considerate de poetul *Cantilenei* drept o *cădere*. Poezia, în marile ei momente (Eschil, Shakespeare, Eminescu), şi-a amintit acea unitate organică originară, acel paradis al ritmului, al sunetelor, al imaginii. Chiar şi virtuţile arhaice, cultice, taumaturgice şi mantice ale poeziei pierdute în cursul evoluţiei desacralizatoare, sunt regretate de Botta. Nu o dată propovăduieşte el întoarcerea la acele surse folclorice, la cântec, joc şi confuzia lor întru ritm.

Dar dincolo de aceste elanuri nostalgic întreţinute de fervoarea pentru substratul tracic, poetica lui Dan Botta rămâne o apologie a actului creaţiei poetice ca act de posesiune lucidă a tuturor puterilor verbului. Act „palladian" – îl numeşte eseistul – de supremă luciditate în construcţie. „De condiţia unui poet, oracol al inconştientului,

[14] *Id.*, p. 181.

[15] *Id.*, p. 216.

ignorant al propriei sale profesii, se leagă o nedemnitate"[16]. Nimic inspitat în sensul vechi al termenului; nici o muzicală rostire de lucruri vagi. Idealul poetic propus de Botta este acela asemenea statuariei antice, de o perfecţiune tehnică dusă la limită, de o seninătate a abstracţiei dusă până la confiniile castelor regiuni ale ideii. Condiţia meditativă, metafizic a poeziei elimină gustul pentru grotesc, pentru expresivul monstruos. Singura mistică admisă – prin eliminarea celei religioase – e aceea a ideilor. Poetul, ca şi sculptorul antic, are o viziune de templu a lumii. Referindu-se la acel „dar" cu care se deschide disjungerea finitului de infinit în *Luceafărul* lui Eminescu („Dar un luceafăr, răsărit / Din liniştea uitării..."), Botta arată că „menirea poeziei este să exprime acest *dar* !"[17]

Într-o conferinţă intitulată *Theogonia eminesciană*, Dan Botta glosează pe tema rosturilor poeziei şi poetului în cetate. Poezia e, după el, „fundamentul statelor". Ea întreţine aspiraţia obştească spre ideal, conştiinţa simbolurilor colective. Desigur, poezia e o „stihie", un „mod implacabil al lumii", dar aceasta n-o împiedică să fie aprehendată ca un bun obştesc..

Mai presus însă de orice altă finalitate a poeziei este aceea a actului poetic ca act de cunoaştere. Era firesc ca emulul lui Ion Barbu să dezvolte o asemenea temă în textul pe care-l dedică poeziei din *Joc secund*. E adevărat că şi aici prin act de cunoaştere se înţelege o autoreflectare infinită (în fond, prin neputinţa ieşirii din sine, o imposibilitate a cunoaşterii). Ion Barbu e interpretat sub specia „sterilităţii" mallarméene, „arta poetică a unei şcoli de hieratică şi severă frumuseţe, de puritate şi logică supremă". Corolarele acestei poetici sunt cultivarea preţiozităţii, a artificiilor de gândire şi sintaxă.

Această linie a lirismului pur, astfel înţeles, nu în sensul bremondienelor teze ale poeziei pure, linie pe care Dan Botta o vede derivând din Poe, Nerval, prin Baudelaire, Mallarmé, Valéry, în care se înscrie Ion Barbu, această linie a poeziei îşi are în poetul *Eulaliilor* un sacerdot propovăduitor plin de ardori glaciale.

---

[16] *Id.*, p. 183.

[17] *Id.*, p. 189.

RADU STANCA

Manifestul Cercului literar din Sibiu, publicat în primăvara anului 1943 în ziarul *Viața*, scrisoare de solidarizare cu critica lovinesciană, era, în același timp, un apel la idealuri umanitare care depășeau îngustele veleități ale timpului și un protest împotriva unei arte înfeudate. Textul nu se aseamănă întru nimic cu manifestele Avangardei. Totuși, intenția polemică era manifestă. Întrucât semnatarii acelui manifest făceau o profesie de credință entuziastă pentru critica estetică ce descindea din Maiorescu, atacurile – alături de unele adeziuni călduroase – n-au întârziat să se producă. Scrisoarea adresată lui E. Lovinescu era considerată de o parte a presei timpului, din punctul de vedere al unei conjuncturi nefaste, drept un manifest defetist, iar din punctul de vedere al unei estetici înguste, drept un manifest al estetismului. Mai târziu, în primul număr al *Revistei Cercului literar*, apărut în ianuarie 1945, articolul-program *Perspectivă* va încerca o sumară explicitare a poziției Cercului în fața literaturii. „Manifestul Cercului literar, spre deosebire de cele care l-au precedat, ca expresii ale orientării generațiilor noi românești, n-a tins la inițierea unui curent nou, la revoluționarea tiparelor literare, la formulări îndrăznețe, și la intervenții fantastice". Aparent, nici o voință de inovare, nici un experimentalism, nici o veleitate avangardistă. Dimpotrivă, o voință de ordine, de încadrare în permanențele culturii, care ne surprinde – chiar pe noi cei care le-am trăit – atunci când ne apropiem, după două decenii și mai bine, de unele texte ale turbulenților de odinioară. În acel articol-program se exprima, cu o

exaltare juvenil-retorică, încrederea în „forţele tinere ale naţiei" şi dorinţa de a asigura „continuitatea faclei valorilor eterne".

„Esteţii" Cercului de la Sibiu se situau de la început pe o mai largă platformă axiologică decât aceea a estetismului de care fuseseră acuzaţi la apariţia „Manifestului". Estetism ambiguu, de altfel, al unor tineri scriitori care preconizau primatul esteticului în creaţia şi judecata literară, respingând în acelaşi timp facilităţile unui sistem cultivat pentru graţiile unice ale esteticului. Căutând „fenomenului artistic orientări stilistice noi", cerchiştii se puneau „în slujba valorilor nepieritoare". Patosul unor formule din articolul *Perspectivă* poate să ne facă, azi, să zâmbim cu o melancolică îngăduinţă. Nu e mai puţin adevărat că acele cuvinte aveau o acoperire reală, că voinţa de inovare „stilistică" (amintind prezenţa, deloc tutelară dar fecund incitantă a lui Lucian Blaga, filosoful stilului în mijlocul Cercului), ca şi „valorile nepieritoare" (indicând o netă orientare filosofică spre un absolutism axiologic), nu erau simple nomina, formule, proiecţii deşarte.

Un fapt rămâne sigur: poeţii care făceau parte din acel grup al „esteţilor din Ardeal" (aşa cum au fost denumiţi – cu maliţe – de adversari) nu pot fi situaţi fără să cunoaştem statutul estetic al artei poetice pe care lirica lor îl presupunea.

Fronda nu constituie o platformă estetică, dar poate să o reprezinte. *Sturm-und Drang*-ul mai demult, ca şi „tinerii furioşi" ori „*generaţia beat*" din zilele mai apropiate de noi, au făcut din rebeliunea estetică – şi nu numai estetizantă – o virtute esenţială, coagulantă, a mişcării lor. Grupul de la Sibiu se ridica împotriva „păşuniştilor", a rămăşiţelor poporanismului şi semănătorismului din timpurile revolute, prea înalt cotate prin împrejurările propagandistice ale războiului. Celor crescuţi la „şcoala deformărilor", cerchiştii le propuneau să privească în „zările largi". Prejudecăţile regionaliste se cereau depăşite. Fireşte nu prin sacrificarea surselor autohtone prea vii. „Ne simţeam rădăcini adânci – se spunea în articolul care deschidea *Revista Cercului literar* – şi ne gândeam cu stăruinţă la *şcoala ardeleană şi latinistă*, la Budai-Deleanu, la Ion Codru Drăguşanu". Dar Cercul se constituise, între altele, şi pe temeiul denunţării unor prejudecăţi regionaliste. Mai importantă, însă, decât „refuzul localismului cultural", era atitudinea

Cercului literar față de problema estetismului, atitudine pe care o socotim ambiguă și care ne oferă o cheie la arta poetică și la poezia însăși născută în perimetrul Cercului.

Articolul-program este, în această privință, foarte explicit. Răspunzând celor care, în timpul războiului, îi porecliseră „esteții din Ardeal" (formulă „ridiculă și de două ori odioasă"), cerchiștii considerau estetismul „depășit și anarhic, impropriu năzuințelor" lor. Estetismul se exclude – paradoxal – prin însăși recunoașterea valorilor estetice ca valori autonome. Manifestul Cercului literar se întemeia pe o disociere a valorilor. Deși teza nu era expusă explicit, se subînțelegea că singură prezența valorilor estetice este axiologic absolut necesară pentru înființarea unui organism artistic, lipsa acestor valori anulând artisticul.

Să nu uităm că tinerii scriitori care făceau parte din grupul de la Sibiu erau sau fuseseră, în clipa în care au pornit *Revista Cercului literar*, studenți ai Facultății de filosofie. Însăși prezența lor (sau a unora dintre ei) la Sibiu se datora faptului că Universitatea din Cluj se afla în acei ani de bejenie la Sibiu. Pe lângă frecventarea cursurilor și îndeosebi a seminariilor lui Lucian Blaga, ei audiaseră cursurile profesorilor Liviu Rusu, D. D. Roșca și ale mai tânărului asistent Victor Iancu. În acei ani, profesorul de estetică Liviu Rusu, autorul unei teze de doctorat la Sorbona (*Essai sur la création artistique*), publica lucrările sale închinate fenomenului liric *Estetica poeziei lirice* și *Logica frumosului*, iar Victor Iancu (de altfel, unul dintre semnatarii Manifestului) era autorul unor eseuri și studii de estetică fenomenologic orientată.

E interesant de analizat, fiind semnificativ pentru acel statut estetic al Cercului, un eseu al lui Victor Iancu despre *Actualitatea atitudinii estetice*[1]. Esteticianul făcea o disociere esențială între idealul unui *homo aestheticus* și *estetism*. Omul estetic reprezintă conform tipologiilor (între care aceea cunoscută a lui Eduard Spranger din *Lebensformen*), una din formele vieții, alături de acelea ale omului orientat moral, economic, politic sau științific. *Homo aestheticus* este o

[1] Publicat în *Revista Cercului literar*, nr. 1, an. 1, ian. 1945.

categorie antropologică, ține de o orientare esențială a condiției umane. Cu totul alta e situația estetismului care „reprezintă un exces, cu tendința de a reduce toate aspectele variate ale vieții exclusiv la factorul estetic"[2]. Estetismul este considerat, așadar, drept o maladie, fiind fundamentat într-o filosofie eronată a valorilor; exclusivismul estetic constituie o aberație. A susține primatul estetic în artă nu înseamnă a promulga monopolul exclusiv al esteticului în artă, prin alungarea celorlalte valori. „Căci tot axiologia modernă ne-a demonstrat că fundamentarea valorii estetice pe alte valori, ca de pildă pe valoarea morală, religioasă, socială etc., departe de a o anula, este adesea de natură s-o potențeze."[3]

Arta poetică a Cercului literar, având – cum vom vedea – în centrul ei resurecția programată a baladei, s-a constituit, așadar, sub zodia unui estetism ambiguu: cultivarea esteticului se resoarbe pe sine în cultul mai larg al unor valori ce aparțin altor sfere, chiar dacă pe plan literar-artistic acestea își dobândesc legitimarea doar strecurate prin filtrul estetic. Dacă, în Revista *Cercului literar,* esteticul constituie valoarea-cheie în toate explorările critice, el nu este niciodată cultivat în sine și pentru sine, desprins dintr-un complex existențial-axiologic înglobând esteticul. Poetul ostentațiilor galant-funerare, al reprezentațiilor lirice, Radu Stanca, într-o *Mică introducere la cronica artelor minore* vorbea despre ideologia cu ecouri „axiologice" a publicației, ironizând sublimările „unui estetism prețios"[4]. Însăși apologia estetică a artelor minore (subtilă idee, mărturie a propensiunilor estetizante ale Cercului) aspiră să devină – deloc pedant – o recupare umanistă, un efort constant de restituire în sfera valorilor majore a unor fals-minore îndeletniciri ale spiritului uman. Dacă unii esteți, ca Oscar Wilde, s-au aplecat asupra artelor minore, reconsiderându-le sub specia voluptăților rafinate, estetica grădinăritului se poate revendica de la Kant. Grațiosul răspunde unor necesități profunde ale sufletului. „Fără îndoială, arta mare nu e zburdălnicie și nici dezinvoltură" – afirmă

[2] Victor Iancu, art. cit.

[3] *Id., ibid.*

[4] *Revista Cercului literar,* an. 1, nr. 1, ian. 1945.

Cornel Regman într-un articol despre *Limitele artelor minore*. Spirit înclinat, prin natură, şotiilor şi zeflemelei, el nu uită să adauge: „Nu e mai puţin adevărat însă că ea – arta – şi-a permis (de altfel cu graţie) şi îşi mai permite când şi când să fie mai puţin «substanţială», mai puţin «originară» şi «existenţială». Ea se converteşte atunci în «joacă» şi prinde să-şi râdă de solemnitatea de care tocmai se dezbrăcase"[5]. *Homo aestheticus* nu este doar fidelul unei religii a esteticului, trăind în cultul artei traumaturgice ci, în acelaşi timp, e şi *homo ludens*, posedatul unui spirit jucăuş. Faptul că artele majore – cum spunea Cornel Regman în acelaşi articol – sunt „căptuşite adesea într-o măsură considerabilă cu arte minore", demonstrează că esteticul este o sferă cu cel puţin două suprafeţe, ambiguitatea fiind înscrisă în condiţia însăşi a artei. Estetismul Cercului literar reprezintă, repetăm, cultivarea esteticului şi subversiunea esteticului. Foarte modern, fără să ajungă la extremismul avangărzii care a încercat să submineze cu premeditare artisticul, să provoace o explozie a artei, nereuşind să producă, adeseori, decât splendide focuri de artificii estetice, estetismul Cercului literar ancora arta într-o sferă care depăşeşte infinit artisticul şi, în acelaşi timp, îşi dezancora arta lăsând-o să plutească în voie pe o mare a libertăţilor estetice, jucându-se – prin ironie, parodie şi cochetărie dezinvoltă – cu riscurile autonihilării artei. Însăşi apărarea acelor „bastarde ale zeilor" – cum numea Radu Stanca artele minore – (marionete, enigme, cosmetice, epigrame etc., despre care s-a vorbit adeseori în *Revista Cercului literar*), avea drept scop nu propagarea unui panestetism cultic ori decorativ, ci tocmai o subversiune a acestui estetism abuziv, a purismelor de tot felul, precum şi o realibilitare a meşteşugului, a unui ingenium uman.

Se poate vorbi, aşadar, despre un estetism refulat al Cercului literar, din acea perioadă (1943-1945), estetism manifestându-se ambivalent. Apărare a gratuitului şi încercare de depăşire a sa. Henri Jacquier, într-un articol[6] arăta că gratuitul „nu este nici fortuitul, nici arbitrarul, ci înflorirea neprevăzută a unor forţe creatoare latente şi una din căile

[5] *Id.*, nr. 2, febr. 1945.

[6] *Devalorizarea decorativului*, *Revista Cercului literar*, nr. 4, 1945.

prin care misterul ambiant se revelează omului, ajutându-l să-şi depăşească condiţia". Arta presupune o transcendere a artei şi esteticul revelează valenţe etic-salvatoare. Victor Iancu îşi încheia pledoaria pentru actualitatea atitudinii estetice arătând că aceasta „se afirmă ca o binevenită terapie morală a vremii, menită să dezintoxice sufletele otrăvite de zbuciumul istovitor al unui război cumplit şi îndelungat"[7]. I. Negoiţescu ironiza acele suflete „fără apetituri psihologice şi morale" care nu pot aparţine decât unor „esteţi zaharisiţi"[8]. În sfârşit, autorul acestor rânduri, socotind panestetismul ca pe o hipertrofiere a atitudinii estetice, apăra totuşi estetismul în faţa judecătorilor săi preaseveri[9]. Dar dovada cea mai peremptorie a acestui estetism ambiguu al Cercului literar din Sibiu o găsim în tezele sale privind resurecţia baladei.

O introducere în arta poetică a Cercului literar din Sibiu şi, îndeosebi, în programatica *resurecţie a baladei,* ar trebui să pornească de la o evocare a Sibiului, *burgul baladesc.*

Burgul sibian a jucat, pentru tinerii scriitori ai Cercului literar, rolul unui puternic catalizator subteran al creaţiei poetice. Baladele cerchiştilor îşi găsesc în Sibiul medieval, baroc, şi de vechi tradiţii româneşti, mai mult decât un pretext sau un decor: o sursă, o substanţă şi un martor al unei aventuri spirituale. În ultimul articol publicat în *Revista Cercului literar*, „despărţirea de Sibiu"[10], redactorul anonim consemna: „Trainicele prietenii ce s-au închegat sub zidurile lui arse de febre medievale, amintirile calde ce s-au născut în libaţiile sale gotice, comunităţile de opinii ce s-au format în colocviile nocturne, atâtea ori pretextate numai de farmecul lor neîntrecut..." Între om şi peisaj – atunci când omul e deschis chemărilor locului, găsind într-însul semne pentru desluşirea propriului său destin, se stabilesc relaţii, se produc transpuneri fecunde. În anii petrecuţi la Sibiu, oraşul în care Radu Stanca intra „domol ca-ntr-o poveste", tinerii studenţi ai Universităţii

[7] Art. cit., *Revista Cercului literar,* nr. 1, 1945.

[8] *Id.*, nr. 3, 1945.

[9] *Id.*, nr. 1.

[10] Numărul publicat la „despărţirea de Sibiu": nr. 6-8, iunie-august, 1945.

vremelnic mutate din Cluj au trăit „mustrarea sepulcrală" a vechiului burg, în atmosfera de un romantism cronic a unui Heidelberg de altădată, prezent şi postum totodată. „Întovărăşindu-se în abstracţii, – scria acelaşi anonim în *Revista Cercului literar* – Sibiul a fost nu numai colaboratorul intim al tuturor încercărilor noastre literare, din acest răstimp, ci şi auxiliarul cel mai de preţ al unei studenţii literar încărcate de boema licorilor fumegânde, şi a pelinului spumos. „Într-o asemenea atmosferă, nostalgică înainte de a fi fost iremediabil pierdută, de un patos secret investind sufletul, s-a constituit atât programa literară a Cercului literar cât şi poezia care motiva, care justifica acea *ars poetica.*

Rareori un program literar este mai mult decât un factor coagulant al aspiraţiilor ori veleităţilor unui grup. De cele mai multe ori el se constituie post-hoc, după ce o creaţie literară „programată" doar în intenţionalitatea obscură a creatorului ei a apărut. Creaţia imediată precede reflecţia, meditaţia asupra creaţiei. Am arătat în ce sens poezia cerchiştilor se întemeia pe statutul unui estetism ambiguu. Un asemenea estetism devine evident atunci când analizăm tezele poeticii Cercului, centrate, îndeosebi, în jurul ideii unei resurecţii a modului baladesc. În numărul 5 din mai 1945 al *Revistei Cercului literar*, Radu Stanca (autorul unor balade publicate în numerele anterioare ale revistei – alături de Şt. Aug. Doinaş şi Ioanichie Olteanu) publică un articol-program intitulat *Resurecţia baladei*. O artă poetică infuză, existentă la poeţii Cercului, – cu toată diversitatea dintre ei – devine astfel conştientă, manifestă.

Înainte de toate, *resurecţia baladei* pleca de la o reacţie împotriva *poeziei pure*. Nici o înviere nu este posibilă fără o moarte subsecventă. Pentru ca balada – specie de poezie narativă – să renască, trebuie masacrată o altă modalitate poetică ce nega naraţiunea. Poetica Cercului literar, constituindu-se în jurul unei programate *resurecţii a baladei,* lua poziţie împotriva *poeziei pure* care renegase epicul în poezie, poezia baladescă. De aceea nu ne miră ieşirea lui Stanca împotriva poeziei pure, în articolul *Resurecţia baladei.*

Cunoscutul concept al poeziei pure şi, îndeosebi, formularea sa de către abatele Henri Bremond în alocuţia academică şi apoi în cele două

volume de precizări (*Poésie pure* şi *Prière et poésie*), a însemnat – după cum arată Radu Stanca în articolul său *Resurecţia baladei* – „alături de un capital progres teoretic, un neajuns tehnic, ce, o dată cu dispariţia marilor creatori de poezie pură, s-a făcut mai mult resimţit". În mai 1945, când tânărul poet şi estetician de la Sibiu scria aceste cuvinte, Paul Valéry (a cărui poezie servise abatelui francez drept suport exemplar al tezelor sale, cu toate rezervele Domnului Teste faţă de formula „poeziei pure"), mai avea două luni de trăit. Timbrul pur al lui Ion Barbu nu se mai făcea demult auzit. Zodia nouă a poeziei, în care intra Cercul de la Sibiu, nu mai era, fără îndoială, aceea a „poeziei pure".

Ce reproşa poetul baladelor galante poeziei pure ? Alături de un progres teoretic – spunea el – a apărut, prin descoperirea acestui „concept", un neajuns tehnic. De fapt, Radu Stanca procedează la stabilirea unei distincţii între „poezia pură" şi „purismul poetic". „Neajunsul tehnic" la care se referă este acela al aplicării în practica poetică a tezelor abatelui francez. „Conţinând reţeta poeziei şi a lirismului, după ce a procedat la eliminări masive în sânul elementelor cu infiltraţie – adeseori numai pretins-impură –, teoria poeziei pure a pus la îndemâna şi a celor mai puţin chemaţi linguriţa marii cuminecături. Invazia purismului în chiar poezia pură a secat astfel dintr-o dată toate izvoarele poeziei. Esenţele pure căutate până atunci cu mijloace variate, au devenit din esenţe mijloace, astfel încât *purul* în poezie nu a mai reprezentat sâmburele ei imponderabil, ci coaja frustă ce nu mai ascundea, de fapt, nimic. Meşteşugul a surclasat invenţia. Poetul pur a devenit, de îndată ce a luat cunoştinţă că e pur, *purist* – a transformat, prin urmare, o realitate în atitudine, într-o atitudine normativă". Atitudinea antipuristă pe care o adoptă Radu Stanca – încercând să contureze o poetică a Cercului – apare, astfel, ca un refuz al facilităţii poetice. Încărcătura poetică scade simţitor în orice „purism"; poezia e secătuită prin eliminarea sensurilor ideatice, a conţinuturilor abstracte sau concrete, considerate elemente impure, deci nepoetice. Orice operă de artă – socoteau „esteţii" de la Sibiu – este alimentată dintr-o substanţă axiologică diversă, având semnificaţii complexe: mitice, magice, eroice, religioase, morale etc., care, toate,

prin „purism", au fost eliminate. Poezia a ajuns, astfel – susţinea Radu Stanca – „o logoree ce nu mai spunea nimic, o producţie «pură» standard"[11].

Reacţia împotriva „poeziei pure" nu este un fenomen periferic şi izolat în poezia europeană din anii care au urmat imediat celui de al doilea război mondial. Pretutindeni în Europa şi, înainte de toate, chiar în Franţa – ţara de elecţiune a purismului în care, nu cu mulţi ani înainte, răsunase la Academie vocea abatelui Bremond vestind evanghelia poeziei pure – apare o asemenea reacţie. Purismul părea să-şi fi serbat cu puţin înainte de începutul războiului, în 1939, un fel de triumf al său prin *Introducerea la poezia franceză*, atât de influenta lucrare a lui Thierry Maulnier. Deşi criticul găsea o contradicţie interioară în formula „poezie pură", căci nu se poate izola un element poetic pur, – caracterul propriu al poeziei fiind tocmai de a nu putea fi obţinut şi nici măcar conceput în stare pură – el proceda la selecţia sa, în corpul poeziei franceze, după criteriile propriei sale pasiuni pentru puritate, pentru a elibera limbajul poetic din servituţile antipoetice ale limbajului obişnuit. Cu toată influenţa antologiei exemplare a lui Thierry Maulnier, care încercase să prezinte o chintesenţă a poeziei franceze epurată, rafinată, tinerii poeţi francezi (sau o bună parte din ei) părăsesc după război distilarea în retorte a unui cât mai pur decoct liric. Să mi uităm că anii care au urmat după marea conflagraţie au constituit – pe alt plan decât cel poetic, dar nu fără a înrâuri lirica – momentul lui Sartre, al literaturii angajate. Amintim doar cu titlu documentar – în paralelă cu mesajul poeţilor de la Sibiu – platforma comună a unui grup de poeţi francezi[12]. Chiar dacă poeţii aparţinând acestui grup se revendicau de la marii predicatori ai purismului, recunoscând în poeţii manierişti, în „groteştii" secolului al XVII-lea, ca şi în Mallarmé ori Valéry pe strămoşii şi dascălii lor, ei nu erau adepţi sinceri ai purismului. Tinerii poeţi francezi vedeau condiţia poetului împărţit între nevoia de a exprima fără obstacole „valul obiectelor pe

[11] Radu Stanca, art. cit.

[12] Cf. studiul şi antologia *La jeune poésie et ses harmoniques*, publicată sub direcţia lui Albert Schmidt în 1945.

care le imaginaseră" dar, în acelaşi timp, „antrenat de o sete de puritate şi de absolut care-l conduce până la frontierele neantului". *Fiinţa* poetică, a unei poezii fatal impure, expresiv-imaginative, depăşea infinit, pentru aceşti poeţi contemporani ai existenţialismului triumfător, *neantul* unei poezii puriste. Ne amintim, de altfel, că unul din cei mai importanţi detractori ai poeziei puriste sub aspectele sale ermetice – criticul şi eseistul Francesco Flora – încercase să demonstreze în studiul său *La poesia ermetica*[13] faptul că puritatea poeziei consistă într-un neant al ideaţiei poetice, în absenţa obligatorie a oricărei materii morale.

Poeţii de la Sibiu – şi mai ales Radu Stanca în *Resurecţia baladei* – au încercat o amendare a „teoriei" poeziei pure, şi aceasta în sensul „ideii capodoperei" aşa cum o sugera nu teoria cunoscută a lui Mihail Dragomirescu, ci estetica axiologică. O capodoperă este un fel de caz-limită al creaţiei artistice, ea fiind o operă a cărei semnificaţie axiologică este plenară. Cu alte cuvinte, valorile comunicând între ele nefiind impermeabile, neexistând în sfere distincte cu pereţii etanşi, exclusivismul estetic nu este conciliabil cu existenţa capodoperei. „Opera de mare rezonanţă artistică nu e aceea ce se restrânge la embrionul artistic" – observă Radu Stanca. „Intervenţia valorii etice sporeşte un conţinut estetic... Oricât de *pur* ar fi din punct de vedere liric poemul *Somnoroase păsărele*, el nu se poate desigur ridica la nivelul de pe care priveşte în cosmos, ca o lume întreagă de înţelesuri şi valori, *Luceafărul*, unde infiltraţia axiologică este aproape nelimitată"[14]. Deci, nu prin eliminarea valorilor din sfera lirismului, ci prin încorporarea lor, poezia dobândeşte – am putea spune demnitatea ei. Un spor de lirism poate fi identificat ca un spor axiologic. Esenţa lirismului nu se atinge printr-o reducţie, ci printr-o proliferare a semnificaţiilor.

Spre un asemenea spor de lirism, prin incorporarea (sau reîncorporarea) epicului, au aspirat, în acei ani sibieni, poeţii Cercului literar.

„Exclusivitatea estetică nu duce la capodoperă. „Într-un climat estetizant, o declaraţie ca aceasta, pe care Radu Stanca o făcea în

[13] Laterza, Roma, 1936.

[14] Radu Stanca, art. cit.

articolul său *Resurecția baladei,* putea să pară o blasfemie. După ce, în 1943, se luptaseră pentru autonomia esteticului, cerchiștii insistau, acum, asupra interdependenței valorilor. Conversiune la un nou crez ? Nicidecum. Am văzut că estetismul Cercului literar a fost întotdeauna ambiguu. Repudiind exclusivismul estetic, tinerii de la Sibiu nu făceau decât să restabilească un echilibru tulburat prin lupta lor anterioară pentru eliberarea esteticului. Suzeranitatea nu înseamnă autarhie; nu există o sferă estetică închisă, perfect autonomă, existând în sine și pentru sine. Esteticul trebuie integrat într-un complex axiologic mai larg. Literatura e un loc de întâlnire al celor mai diverse valori, printre care cele estetice joacă rolul coagulantului și al asimilantului. Există un unic univers al *tuturor* valorilor și opera de artă reprezintă acest univers. Prezența valorilor etice într-o operă nu constituie o uzurpare a unui primat al artisticului. Firește, orice intenționalitate etică se cere cuprinsă în opera de artă numai sub specia valorilor estetice, dar, încă o dată, acestea nu exclud eticul, ci-l integrează. În creația sa, artistul vizează frumosul, tragicul, comicul, grotescul, – valori estetice – fără să elimine însă adevărul ori valorile etice. Scriitorii Cercului – paladini ai esteticului în momentul lansării Manifestului lor – tind, mai târziu, spre o transcendere a esteticului. Ei reclamă o artă pe care am putea să o numim supraestetică. Ei știau, poate, că scriitorii de seamă ai secolului, desconsiderând grațiile estetice, au preferat o creație mai ascetică ce vizează adevărul nud. Avangarda literară artistică, în primele decenii ale secolului nostru, a încercat o subversiune a artei; suprarealismul, preluând moștenirea dadaistă, se declara ostil frumosului și oricărui idealim estetic. Cercul literar nu se înscrie într-o asemenea linie a revoltei. În acei ani care au urmat imediat după sfârșitul celui de-al doilea război, sibienii se străduiesc mai degrabă să realizeze o ordine artistică superioară, încorporând artisticul într-o mai vastă sferă axiologică, decât să submineze arta într-un fel sau altul. Dar, deși nu se revoltă împotriva artei, ei încearcă să spargă anumite tipare consacrate chiar în arta poetică „modernă".

În spiritul unei asemenea integrări axiologice a esteticului militează critica literară a *Revistei Cercului literar.* Într-un articol semnificativ în

acest sens, *Tendințe în evoluția literaturii*[15], Eugen Todoran trasează proiectul unei critici axiologice prin obiect și fenomenologice prin metodă. Pentru o asemenea critică, operele s-ar împărți, firește, în realizate și nerealizate din punct de vedere estetic. Dar acest „punct de vedere" nu este *numai* estetic. El este întemeiat pe un principiu axiologic. Actul critic e înțeles, în spirit husserlian, ca un raport cu obiectul literar-artistic. Act intențional vizând și încercând să cuprindă obiectul corelat: *valoarea*. În fața complexității elementelor care constituie o operă de artă, critica nu mai poate rămâne, însă, o simplă acțiune de valorizare estetică. Deși creație a omului, arta rămâne impersonală; deși obiect primordial estetic, ea este plurivalentă. Nu te poți apropia cu uneltele unei critici axiologice de acest obiect, decât detașându-l de persoana creatorului și judecându-l în plurivalența lui. Frumosul ca valoare absolută e co-prezent într-o creație umană cu alte valori pe care critica le va depista.

Estetismul ambiguu, opoziția față de estetica poeziei pure și orientarea axiologică a Cercului literar au determinat convertirea cerchiștilor la modalitatea poetică a baladei. De ce tocmai balada a fost, la un moment dat, specia privilegiată a experiențelor unei școli poetice ? De ce considera Radu Stanca, proiectând o *resurecție a baladei,* că specia de atâtea ori încercată, apoi părăsită, căzută în magazia desuetelor unelte ale poeziei, ar putea să devină instrumentul prin care s-ar dobândi un „spor poetic modern" ?

În *burgul baladesc* al Sibiului, literații Cercului descoperiseră (în parte prin mijlocirea lui Lucian Blaga, prin prelegerile esteticianului Liviu Rusu, dar și prin excursiuni proprii determinate de anumite afinități elective) tărâmul nocturn al romantismului german. Mai degrabă ca o atmosferă învăluitoare decât ca o influență directă, poezia romantică e, pentru tinerii sibieni, o zonă spirituală ispititoare. Desigur, legatul liric francez al celei mai autentice poezii moderne – de la Baudelaire la suprarealism – le era acestor poeți mai la îndemână decât fumegândul epos romantic. Dar, în experiența baladei romantice, ei

[15] *Revista Cercului literar,* an. I, nr. 4, 1945.

descopereau un model exemplar pentru un fel de *dolce stil nuovo*. Ei aflau în baladă nu corpul defunct, cu neputinţă de înviat, al unei forme prozodice, ci spaţiul unor posibile desfăşurări ale lirismului prin anexarea unor domenii aparţinând nominal epicului şi dramaticului. Resurecţia baladei ne apare ca o ofensivă a lirismului cuceritor. Am putea recunoaşte în iniţiativele poeţilor sibieni o nostalgie a romantismului. Ştim că reacţia antiromantică a marcat debutul artei poetice moderne. Mesajul teoretic, ca şi cel poetic al lui Poe şi Baudelaire, se opunea poeticii romantismului. Era, oare, în mişcarea cerchistă o tendinţă antimodernă, o reîntoarcere la romantică ?

Într-adevăr, s-ar putea vorbi despre un antimodernism al Cercului, fără ca aceasta să însemne (conform unor categorii polare uşuratic încetăţenite în istoria noastră literară), conservatorism, tradiţionalism. Dacă poezia pură, pe de o parte, aventura suprarealistă a anilor '30, pe de altă parte, constituiau „modernismul" în 1940, tentativa sibiană din 1945 poate fi considerată antimodernă. Dar am văzut că iniţiativele tinerei poezii europene, în anii care au urmat celui de al doilea război mondial, au dus la dezafectarea esteticii „poeziei pure". Pe de altă parte, suprarealismul îşi încheiase perioada ofensivă încă înainte de 1940, în urma gravelor disensiuni interne ale mişcării ce au dus la expulzări, ostracizări, excomunicări, schisme etc. Nici un crez poetic din cele care îşi avuseseră fidelii înainte de război nu mai avea credit. Modernismul antebelic încetase să mai fie modern. Se simţea în acei ani lipsa unor principii de ordine. Nevoie maioresciană am putea spune. De altfel, E. Lovinescu, în ultimele luni ale vieţii sale, recunoştea în tinerii sibieni, care-i trimiseseră o scrisoare de solidarizare cu poziţia sa larg umanistă, a patra generaţie maioresciană în germen. Şi, fără îndoială, nu se înşela.

Resurecţia baladei, aşa cum o preconizau poeţii Cercului (şi înainte de toate, Radu Stanca), nu constituia un scop în sine al unei revoluţii poetice. Ea era doar o unealtă în vederea unui „spor poetic modern". Felul în care era conceput balada îndepărtează obiecţia de antimodernism ce s-ar putea aduce revivificării unei specii apuse. Resurecţia ei nu însemna „un atac adus chiagului imponderabil al liricii, ci tocmai o nouă emancipare a esenţialului împotriva neantului,

a substanței împotriva haosului"[16]. Nu se încerca, așa cum spuneam, o subversiune a liricii ci, dimpotrivă, o expansiune a sa. Balada apare ca o soluție poetică între altele, ca „elementul de ordine, de disciplină, obligatul artistic ce susține complexul de sonorități lirice, pe aceeași tonalitate de bază, în același consens inițial"[17]. Nici o ruptură, deci, cu structura modernă a liricii, așa cum ne apare ea de la marea revoluție poetică – de la Poe, Baudelaire, Rimbaud – încoace. Grija pentru „cheagul imponderabil" al poeziei implică o recunoaștere a nucleului inefabil, de poezie pură, al oricărei lirici. Se caută însă „o nouă emancipare a esențialului împotriva neantului". „Esențialul", „substanța", „ordinea", „disciplina", „obligatul artistic", sunt termenii unei arte poetice constructiviste, opusă „neantului", „haosului", „dezordinei", retoricii goale a sonorității lirice.

Nu se putea, desigur, ca scriitorii Cercului să nu recunoască în ipostazierea baladei ca specie lirică un paradox. Dar însăși modalitatea alirică a acestei specii tradițional-epice, ca și posibilitățile sale dramatice, îi conferă – în ochii lor – virtuți speciale. Modalitatea lirică a limbajului – socoate Radu Stanca – nu se restrânge cu exclusivitate la domeniul poeziei lirice, ci se infiltrează și în celelalte genuri poetice. Epicul și dramaticul – știm prea bine – comunică cu modul liric. Baladescul se constituie tocmai prin această comunicare, printr-o prezență a epicului și dramaticului în poezia esențial lirică. *Comunicare* a genurilor literare ? Arta poetică romantică o proclamase, printre preceptele sale, după ce mari poeți, un Dante, un Shakespeare, o practicaseră – s-ar putea spune – dintotdeauna. Resurecția baladei s-ar reduce la proclamarea din nou a unui asemenea aliaj ? Se caută evident noi resurse lirice. Elementele epic-dramatice nu sunt, în balada pe care o propun cerchiștii, decât datele mediate ale unei poezii, datul ei imediat fiind cel liric. Aceste elemente se transfigurează prin contactul cu „coagulul stabil, substanțial" liric. Esențial e, însă, faptul că liricul, acest coagul originar, nu rămâne indiferent în urma contactului cu elementele alirice. Se produce o *mutație a lirismului*, și

[16] Radu Stanca, art. cit.
[17] *Id., ibid.*

această mutație e esențială, constituind obiectivul urmărit prin resurecția baladei. Căci balada devine poezie lirică, prin excelență, deci, „comunicarea unei stări afective". Foarte precise, deși nu lipsite de oarecare didacticism, sunt discriminările pe care le face Radu Stanca, între elegie (pe care o consideră specia lirică pură) și baladă. Pe când în elegie comunicarea între sentimentul originar și exprimarea lui este directă (expresie imediată), în baladă comunicarea este mijlocită printr-un eveniment simbolic-sentimental (expresie mediată). Baladescul este „o stare lirică-dramatică", plină de echivocuri, tocmai din pricina dualității interne a acestui mod. Anecdota, conflictul dramatic (conflict având semnificații mai curând lirice decât dramatice), ca și exprimarea mediată, toate acestea determină starea lirică baladescă. Desigur, *starea de poezie* (acel „*état poétique*" despre care vorbea Henri Bremond) este o experiență specială, inefabilă, intraductibilă, prin care poetul stabilește un contact intim cu realitatea care îl inspiră. Dar o asemenea experiență s-ar reduce la neant, ar fi perfect vidă, în orice caz sterilă, dacă inefabilul nu s-ar preschimba în comunicare, dacă experiența, din pură trăire, n-ar deveni expresie pură. Experiența contactului intim, exaltant dar inexprimabil, cu o realitate oarecare nu este *încă* o experiență poetică. Nimic mai opus spiritului modern al poeziei decât credința naivă în poezie ca expresie directă, imediată. Căutând un pretext poetic (printr-o țesătură impersonal-epică), o mediere (prin conflictul dramatic), poeții Cercului voiau să evite acea „comunicare directă a unei stări afective" în care romantismul vedea însuși demersul poetic.

Sibienii erau mai mult ori mai puțin conștienți că poezia este dedublare; că structura ei fundamentală este aceea a echivocurilor; că trebuie găsită acea formă care să corespundă acestei naturi ambigue; că balada e o asemenea formă prin medierea pe care o permite între destinatorul și destinatarul poeziei. Atunci când Radu Stanca definește balada ca „o poezie lirică în care starea afectivă câștigă un plus de semnificații prin utilizarea unui material artistic învecinat („dramaticul"), el nu notează decât sporul de semnificație lirică. În realitate *medierea* pe care o introduce balada, *dedublarea* ei structurală fac dintr-însa un mod nou de comunicare lirică. Spre un asemenea mod

nou de „instrumentație lirică" au aspirat poeții Cercului literar și, printre ei, Radu Stanca.

„Baladescul" își are, însă, diversele modalități de exprimare, după cum nucleul liric e mai mult ori mai puțin prezent. Se poate construi, astfel, o tipologie a baladei, pe care Radu Stanca o încearcă în eseul său. Într-o fenomenologie a baladei, Paul Ludwig Kämpchen[18] analizează *balada numinoasă*. Kämpchen aplică acestei specii literare categoria „numinosului", pe care o împrumută lui Rudolf Otto. Știm că, pentru autorul celebrei lucrări de fenomenologie a divinului, *Das Heilige,* sacrul sau numinosul este, în mod esențial, o taină înfricoșătoare (*mysterium tremendum*). Orice baladă, după Kämpchen, are un asemenea caracter numinos, este tainic înfricoșătoare. Balada ia naștere dintr-un „fior originar" (*Urschauer*), din înfiorarea elementară a omului în fața naturii. Acest fior originar este o trăire senzorial-afectivă provocată de însuflețirea subită a neînsuflețitului. În baladă găsim ecoul unei asemenea trăiri arhaice. De aici semnificațiile ei, congenere cu acelea ale mitului, balada fiind uneori un mit degradat, transpus de pe planul ritual-sacral pe acela laic-literar. Teoria lui Kämpchen, după care în balada numinoasă răsună „ecoul unei naturi originare haotice", are o sorginte romantică. A atribui baladei capacitatea de a comunica numinosul, taina înfricoșătoare, înseamnă – pentru spiritul romantic – a-i conferi virtuți revelatoare. Chiar unii cugetători germani, al căror spirit nu se rotea pe orbite romantice, au investit balada cu asemenea virtuți. Astfel, Gundolf, maestrul criticii estetice, îndrăgostit al formei nobile, aristocrat al lucidității distante, vorbește despre „revelația cosmică" pe care ne-o mijlocește balada. Tot astfel, Schaeffer descoperă într-însa o „tendință spre transcendent". Într-o literatură ai cărei poeți s-au lăsat îmbătați de baladele lui Ossian, fecundați prin acele *saga* ale nordului îndepărtat, era firesc ca balada să devină un gen predilect și un loc al explorării începuturilor fabuloase. Balada, specie numinoasă, închipuie misterul, trimite la arhetipuri, la principiile transcendente. Desigur, balada romantică nu

[18] Cf. *Die Numinose Ballade – Versuch einer Typologie der Ballade* – în *Mnemosyne*, Heft 4, Röhrscheid, Bonn, 1931.

realizează decât arareori un asemenea contact cu originarul. De cele mai multe ori, chiar atunci când e un receptacol al misterului, balada nu mai revelează taina, nu mai e sacrală, ci se degradează în fantastic (de pildă cunoscutul *Erlkönig* al lui Goethe). Pe de altă parte, balada nu se menţine doar în lumea sacral-primordială, anistorică, ci invadează regiunile mai puţin nebuloase ale istoriei (chiar dacă preferă să exploreze perioade mitic-îndepărtate). În sfârşit, numinosul poate fi mai greu depistat în literatura baladei culte moderne decât în universul baladesc arhaic-folcloric. Din acest univers, în care misterul e de natură magică, se nasc baladele pe care Kämpchen le grupează în cele trei categorii ale tipologiei sale: balade religioase, de magie a naturii şi de magie a morţii. Or, modelele pe care poeţii Cercului literar le aveau în vedere, în momentul în care au preconizat o resurecţie a baladei, le erau furnizate mai puţin de poezia populară decât de literatura cultă, îndeosebi romantică. Pornind de la această literatură (ca şi de la creaţia spontană a poeţilor Cercului şi, înainte de toate, la propria sa experienţă creatoare), Radu Stanca distinge trei modalităţi ale baladei: lamentaţia baladescă, legenda sau eposul şi balada propriu-zisă. Atunci când anecdota rămâne un simplu pretext pentru provocarea unei stări lirice, când această stare se comunică singură, comunicare afectivă ce nu se distinge de aceea elegiacă decât prin faptul că extazul liric baladesc e provocat de o întâmplare dramatică, avem lamentaţia baladescă. Exemplare sunt, pentru o asemeaea lamentaţie în care dialectica dramatică joacă între anecdotă şi plângerea lirică, unele balade ale lui Villon sau, în opera poetică a lui Stanca, *Lamentaţia Ioanei d'Arc pe rug*. Când evenimentul nu mai e doar un simplu pretext al spovedaniei lirice, şi starea lirică este filtrată prin arta de a nara, avem *legenda* sau *eposul* (model exemplar: *Luceafărul* şi aproape toate baladele eminesciene). În sfârşit, atunci când poetul liric pare mai puţin prezent, căci se ascunde după anecdota promovată în sine, după procedeele dramatice (dialog, exhortaţie, replică, conflict al personajelor etc.), avem *balada propriu-zisă*. Acest mod baladesc îşi are reprezentanţii în poezia engleză, germană, rusă (îndeosebi romantică). Când Goethe exaltă balada ca formă supremă a poeziei lirice, el se referă la acest mod de transfigurare alirică a baladescului.

A propune într-o artă poetică programatică o resurecție a baladei, nu însemna, așadar, o întoarcere la forme desuete ale poeziei. Poeții grupului de la Sibiu aveau conștiința foarte modernă a imposibilității unei comunicări naiv-imediate prin poezie, a ambiguității structurale a liricii, a necesității găsirii unor forme constructive, a unor rigori formale pentru îndiguirea oricărui lirism anarhic. „Saltul poeziei din experiență în construcție e necesar" – declara Radu Stanca arătând că resurecția baladei „însemnează o construcție în spirit de disciplină, de unitate în multiplicitate, de conștiință și răspundere artistică"[19]. Desigur, – cum o dovedesc chiar baladele teoreticianului resurecției, ca și cele ale lui Ștefan Aug. Doinaș ori Ioanichie Olteanu –, această „construcție" este, în același timp, un joc teribil, dar și o mortificare a pasiunilor, un mod de a-și da o disciplină (în sensul medieval al acestui cuvânt). Dar, încă o dată, balada rămâne și joc, adică ritual, ceremonial grațios și gratuit. Construcția nu elimină joaca, disciplina nu alungă fantezia zburdalnică. Apologeți ai artelor minore, cerchiștii nu uitau că poezia, chiar marea poezie, se convertește uneori într-o asemenea joacă și, solemnă, ea se întoarce împotriva ei însăși, râzându-și de propria-i solemnitate. Poetul rămâne însă același meșteșugar atent, fie că edifică solemnul epos ori dezinvolta jucărie lirică.

Nu mult după ce Kant supune plăcerea și judecata estetică unei critici riguroase, atât de riguroase încât ne întrebăm dacă primul filosof s-a lăsat vreodată mișcat de o operă de artă, el se arată – într-un spirit mic-burghez perfect teutonic – foarte sensibil la meșteșugul artizanilor, acordând demnitatea artelor majore, ca arte figurative, ustensilelor de gospodărire, podoabelor, inelelor și tabacherelor. Admirabilă candoare a gânditorului ascetic, situând frumosul în înălțimi prea pure și de neatins, dar îngăduind, ba chiar înnobilând cele agreabile („ceea ce desfată"). Am văzut că scriitorii Cercului literar erau sensibili la acele „bastarde ale zeilor" care erau artele minore. Ei arătau o bizară solicitudine pentru nedreptățitele cenușărese ale regatului estetic, în care frumosul conviețuiește cu plăcutul și utilul. Făcând aluzie la Kant, unul din apologeții cerchiști ai artelor minore, Deliu Petroiu remarcă

[19] Radu Stanca, art. cit.

faptul că nu poate fi tăgăduită plăcerea „dezinteresată şi liberă"[20] pe care ne-o oferă, spre pildă, o grădină artistic aranjată. Un plus decorativ, depăşind stricta utilitate a lucrurilor, dă o notă de gratuitate inevitabilă oricărei arte minore. Produsul unei asemenea arte îşi are una din rădăcini într-o tendinţă gratuită spre înfrumuseţare. Plăcerea estetică pe care o declanşează o asemenea lucrare se situează undeva la intersecţia plăcutului cu frumosul. Dar, cum spunea Valéry, orice creaţie artistică e, în esenţă, o „plăcere de a face". Înţelegem de unde purcede – în parte cel puţin – simpatia Cercului literar pentru artele aşa-zis minore. Este aici apetitul unor artizani de soi, e plăcerea meşteşugului de a *meşteri* – ca să folosim un ardelenism. Poeţii Cercului – Radu Stanca, Şt. Aug. Doinaş, Ioanichie Olteanu – vor fi asemenea meşteşugari îndrăgostiţi de uneltele lor. Ei îşi cultivă verbul şi versul, cu atenţia, migala şi dragostea orfevrilor, a ţesătorilor, a grădinarilor. Arte minore, desigur, dar exerciţii necesare ale unei arte majore. Căci meşteşugul atent, dificultatea sporită prin căutarea dificultăţii, efortul şi fineţea deprinsă, sunt virtuţi ale artistului „major".

[20] Cf *Natura artelor minore, Revista Cercului literar,* an. I, nr. 5.

II

CRITICI ŞI ESTETICIENI

PAUL ZARIFOPOL

Eseistul instruit, filologul format la Halle şi Leipzig, exploratorul curios de particularităţile stilistice ar fi putut să devină unul din promotorii cercetărilor mai noi ale poeticii şi neoretoricii, dacă nu l-ar fi împiedicat o dispoziţie temperamentală ce-l îndemna mai curând spre scriitura ludic-paradoxală decât spre pedanteria necesară şi rigoarea studioasă a noilor retoricieni. Apetenţa sa intelectuală (şi umorală, fireşte) spre o critică pur estetică îi înlesnea accesul la valorile stilistice, la textualitatea pură, şi, totodată, îi interzicea acest acces. Căci interesul pe care-l dobândea pentru aceste valori prin limitarea la estetic, prin eliminarea – programatică – din câmpul preocupărilor sale a perspectivelor psihologice, sociologice, istorice, acel interes se pierdea, limitându-se la exerciţiul dilecţiunilor unui diletant superior. Deşi declară – în conferinţa sa despre *Clasicismul francez* – că nu este şi n-a fost vreodată om de şcoală, el este totuşi un *scholar* refulat, un bătrân student al şcolilor germane care îşi repudiază formaţia. De altfel, incapabil de construcţie, el o refuză cu superbie.

În ideile sale (mai mult ori mai puţin „gingaşe") despre poezie, întâlnim acea sistematică nesistematicitate caracteristică spiritului său. Era firesc ca poetica sa să se profileze – într-o primă instanţă – ca o antipoetică. Eseistul se miră – în *Estetica tinerilor* – că a trebuit să treacă atâta vreme pentru ca poezia să scape de „tutela dascălilor". Nimic nu-i repugnă acestui apologet al modernităţii ca stilul sacerdotal ori magic, ori retoric, al poeziei de până „dăunăzi". Gravitatea poetică îl irită. Gustul şi înţelegerea estetică, deopotrivă lenevite în „somnolenţa estetică", se cer, după Zarifopol, reînviorate. Surpriza,

amuzamentul prin grotesc, umoristic, spiritul contribuie la o asemenea necesară revivificare. *Potomak*-ul lui Cocteau, *Choléra* a lui Delteil şi *Mon secret conseil* al lui Valéry Larbaud i se par scrieri în măsură să incite spiritul amorţit, gustul poetic lenevit. Când consideră că spiritul şi suflul tinereţii pot şi trebuie să impună legea estetică a timpurilor noi, când afirmă, în acelaşi articol, *Estetica tinereţii:* „Curajul nepăsării răzvrătite şi voioase e semnul momentului"[1] Zarifopol cedează – fără să vrea – unui nihilism estetic sub pretextul slujirii esteticului pur. El n-a ayut curajul avangardiştilor, ci s-a mulţumit cu fronda uşoară şi zeflemeaua rafinată.

Fără să indice (din acelaşi scrupul în faţa rigorii confundate cu pedanteria) valorile la care aderă, eseistul le indică indirect, vituperând împotriva unor nonvalori. Este, astfel, simptomatică (precum la Ion Barbu alegerea răului estetic de osândit sub formula „poeziei leneşe") critica *banalităţii* în poezie şi, în general, în artă. După Zarifopol, „naturile fizice" sunt ameninţate de primejdia îndrăgostirii de anume teme literare. Orice asemenea fixaţie duce la o închidere în sine şi, pe plan artistic, la monotonie şi banalitate. Dacă banalul este păcatul primordial al artistului, în cazul poetului el este agravat prin „maniera lirică" firească naturii acestuia. Putem extrage două corolare din această observaţie a lui Zarifopol. Pe de o parte, înţelegem că tot ce ne face să evităm banalitatea (adică surpriza, interesantul, amuzamentul etc.) dobândeşte graţie în faţa ochilor săi, reprezintă, cu alte cuvinte, o valoare estetică. Pe de altă parte, deducem o anumită aversiune a eseistului faţă de lirismul considerat ca o atitudine în sine şi prin sine indiscretă, şi „ocazie de cele mai tipice dezastre în artă"[2]. Adversar al clasicilor, Zarifopol îi acuză de banalitate. Goethe e astfel un risipitor de vorbe scrise. La el, şi la alţii ca el, a fost cu putinţă apariţia unei poezii lirice exclusiv ca „tabiet". Articole ca: *Mecanizarea scrisului* sau *Despre banalitate în artă* dau cuvânt unor asemenea idiosincronazii ale cultivatorului „ideilor gingaşe". Snobismul

[1] Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, ed. îngrijită de Al. Săndulescu, vol. I, Edit. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 169.

[2] *Id.*, vol. I, p. 152.

aristocratic îl face tolerant faţă de moda care, odinioară, îl obliga pe gentilom să improvizeze stihuri galante, şi intolerant faţă de poetul burghez care stihuieşte reglementar şi tacticos. Privit prin prisma poeziei degradate la un simplu „tabiet", versul i se pare eseistului un fel de momeală ce face din scrisul literar o activitate cronică, un năravi. Şi, totuşi, Zarifopol este prea perspicace şi prea ataşat de o tehnică a scrisului, pentru a nu vedea că artistul este un meşteşugar, ale cărui obligaţii, a cărui raţiune de a fi, rezidă în „calităţile lui special producătoare de valori estetice"[3].

Există, aşadar, pentru acest critic care reneagă şcoala, o autentică şi necesară şcoală a poeziei. Zarifopol este un admirator al poeziei franceze postbaudelaireiene tocmai pentru că aceasta a devenit tot mai „artistă", ceea ce e identic cu acumularea rigorilor tehnice. Scrupulul artistic, înalta conştiinţă şi exigenţele stilistice sunt salutare. Căci, chiar dacă presupune o doză de gratuitate, poezia pretinde angajarea artistică totală. Obligaţiile poetului nu-şi pot avea originea nici raţiunea decât în calităţile lui special producătoare de valori estetice. Zarifopol nu cultivă – asemenea lui Camil Petrescu – o oroare sacră pentru calofilie. Autoritatea aspră a scrupulului stilistic, a „scrisului frumos" i se pare de necontestat. Poezia franceză modernă – necontenit evocată ca un model de urmat – poartă pecetea glorioasă a dificultăţii. Şi, chiar dacă, exces de rafinare stilistică, s-a iscat, în timpurile noi, o criză a stilului, aceasta nu face decât să întărească necesitatea rigorilor meşteşugului poetic. Numai acestea ne pot salva de căderea în banalitate, în „poezia tabietlie".

În puţinele pagini închinate de Zarifopol poeziei române, criticul se arată deosebit de sever cu înaintaşii liricii noastre. Boierul cărturar Costache Conachi este o pildă oferită pentru aceea „poeziei tabietlie". Dar n-au fost poeţi – după severul critic – nici Asachi, nici chiar Eliade. Cu Alecsandri şi Bolintineanu, clasici „şcolăreşti", poezia română intră sub incidenţa influenţei liricii franceze. Printre poeţii contemporani cu eseistul, Panait Cerna i-a fost destul de apropiat. Autorul tezei despre *Gedankenlyrik,* la agonia căruia a asistat, i-a prilejuit lui Zarifopol o

[3] *Id.*, vol. I, p. 56.

meditație asupra „poeziei filosofice". Cerna este pentru el o victimă a unei prejudecăți pe care poetul și-a alimentat-o în Germania printr-o „hrană hipertrofiantă", aceea a infuziei gândirii abstracte și a conținuturilor intelectuale în poezie. Prestigiile filosofiei, supremația tiranică a speculației asupra creației poetice constituie o cursă pentru naivii fideli ai unei estetici „neartistice". Din nou, în analiza pseudoliricii filosofice, elevul înaltelor școli din Germania își reneagă magiștrii. Pentru el „Gedankenlyrik" este sinonimă cu nonpoezia. Nu fără satisfacție citează cuvintele pe care Titu Maiorescu le-ar fi spus, spre amărăciunea lui Panait Cerna: „*in der Poesie ist der Gedanke ein verfluchtes Ding !*". Poezia filosofică, pe care unii „oameni de școală" o investesc cu o supremă demnitate literară, este fără îndoială serioasă, și poate fi superior instructivă. Dar dacă poeții gnomici ai Eladei, ca și alți vechi gânditori greci, scriau poeme filosofice, mai târziu didacticismul medieval al clericilor, ca și – mai apoi – acela renascentist al umaniștilor, în sfârșit al tuturor neoclasicilor moderni, a creat o confuzie fatală poeziei. Filosofia elinilor era încă plină de mitologeme; stilul ei era prin esența ca și prin natura sa poetic. Miturile sunt, în fond, imagini. Prin această apartenență a lor la un univers imaginar, ele – oricât de „filosofice" – sunt bune conducătoare de poezie. Dimpotrivă, nimic mai potrivnic lirismului decât versificarea ideilor filosofice, decât poemele filosofice ale poeților germani. Zarifopol trădează o adevărată repulsie față de literele teutone; detestă distihurile filosofice ale lui Schiller („desăvârșite nonvalori estetice" – le discreditează el în eseul *Poezie filosofică*). Romantismul proclamând poetul drept profet și mag, dă o formulă nouă didacticismului poetic. Parnasienii, naturaliștii, adepți ai dogmei „adevărului", agravează fixația aceasta prin cultul scientist al „adevărului". Eseistul își face o adevărată *bête noire* din ceea ce consideră el a fi confuzia dintre adevăr și poezie. Idiosincrazie alimentară, parcă, tocmai prin doctele studii ale fostului student din Germania. În eseul său *Adevărul poetic,* după ce schițează un sumar istoric al apartenenței frumosului la natura adevărului, trecând în revistă momentele principale ale condamnării poeziei din textele lui Platon, ale reabilitării ei (ca „mai filosofică" decât istoria) din *Poetica* lui Aristotel, mai apoi ale dogmei clasiciste și

ale exaltării poetului în ideologia romantică, Zarifopol procedează la o critică severă a tezei după care poezia ar fi un instrument de comunicare a unor adevăruri peste tot valabile. Scepticismul constituțional al gânditorului îi interzicea de altfel recunoașterea unor asemenea adevăruri absolute. El se declară partizanul acelei opinii moderne după care adevărul poetic este eminamente relativ. Mai mult decât atât, e gata să dispenseze poezia de misiunea comunicării unor adevăruri.

În fond, Paul Zarifopol este partizanul unui liberalism poetic moderat. Poezia trebuie – după el – despovărată de jugul apăsător al oricărui didacticism – filosofic, științific ori moral-religios. El preferă dogmatismelor diverse, care nu reprezintă decât subordonarea poeticului unor ierarhii valorice sau unor arte străine de ea, afirmarea specificității poeziei. Ideile filosofice prezente într-o poezie nu-i conferă o superioritate estetică. „Cosmogonic, cosmic sau erotic, cuprinsul intelectual nu creează ierarhie estetică"[4]. Nimic mai odios, în această materie, decât producțiile hibride, filosofico-poetice ale unui J. M. Guyau. Ambiția unor poeți de a fi gânditori în poezia lor, de a practica o lirică „de concepție" îl irită atât de tare pe Zarifopol încât, ironizând „nerozia academică" a lui Panait Cerna, e gata – cum se spune – să arunce fătul împreună cu apa în care a fost lăut, și să condamne orice inspirație lirică intelectual-livrescă, uitând sursele cărturărești ale unui Dante, ale lui Shakespeare, ca să nu vorbim de contemporanii T. S. Eliot sau Ezra Pound. Glosând pe marginea versului cunoscut, de o mare banalitate (poetică, nu numai filosofică): „Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei", consideră, în eseul *Artă literară și simplă literatură*: „că poezia scoate tocmai minuni sublime și inexplicabile din adevăruri care, în simplă proză, pot să pară foarte nesărate"[5]. Trebuie să notăm că versul amintit nu reprezintă o asemenea „minune sublimă".

Adversar al conținutismului în poezie, s-ar părea că Paul Zarifopol era un adept predestinat al tezei bremondiene referitoare la poezia pură.

---

[4] *Id.*, vol. I, p. 203.

[5] *Id.*, p. 359.

Disputa iscată după alocuţia abatelui din Academia Franceză i-a atras – cum am văzut – pe aproape toţi poeţii şi criticii noştri cele două războaie. Atitudinea faţă de acea teză reprezintă, pentru noi, un fel de test sau piatră de încercare a autorilor în cauză. Atent la ultimele noutăţi literare pariziene, era firesc ca Paul Zarifopol să reacţioneze degrabă la această ceartă literară. El publică, în *Adevărul literar şi artistic* din 7 februarie 1926, articolul *Poezia pură*, în care concede că înţelesul vocabulei *poezie* este greu de precizat şi că discuţia privind acest sens este firească. Dar, departe de a admite *tel quel* conceptul de poezie pură, el depistează o serie de confuzii într-însul. Printre acestea, spiritul său funciar agnostic depistează confuzia ideii poeziei pure cu ideea experienţei religioase. Considerând „experienţa poetică" drept „o întâlnire cu Dumnezeu", aşadar o trăire cvasimistică, preotul literat nu face decât să explice un mister printr-un mister şi mai mare. Departe de a oferi o explicaţie, abatele Bremond îngroaşă taina, introducând divinitatea în definiţia poeziei. Astfel, în zadar distinge cu fineţe poezia de elocvenţă, poetica de retorică; această delimitare minuţioasă a domeniului propriu-zis estetic căruia îi aparţine, în mod esenţial, poezia, nu duce la o clarificare a naturii ei. După Zarifopol, conceptul de poezie pură se justifcă numai ca o expresie a autonomiei poeticului. Procesul însuşi al autonomizării poeziei cunoaşte o istorie a desprinderii ei de religie, morală, ştiinţă etc. Îndeosebi în ultimul secol se poate observa clar apetitul izolării poeziei de tot ce nu este cu adevărat ea. E adevărat că Zarifopol pare să nu remarce nucleul tezei bremondiene care nu rezidă în autonomizarea estetică a poeticului, ci în relevarea unui „lucru în sine" al poeziei, a unui numen poetic manifestat printr-o sumă de fenomene ce nu sunt poezia „pură" ci impurităţile ei adjuvante necesare: cuvânt, imagine, prozodie etc.

Din unele observaţii ale eseistului putem deduce că adera la o poetică, dacă nu a „poeziei pure", a unei poezii ce nu se vrea doar comunicare, ci pură expresivitate. Pentru el, atitudinea estetică e eminamente „nesociabilă", ca şi orice contemplare. În eseul *Valéry şi problema pariziană*, îşi exprimă admiraţia pentru temeritatea lui Mallarmé care a mers până la suprimarea – în poezie şi în arta sa poetică – a caracterului esenţial al vorbirii comune: comunicarea.

Poezia e întrerupere a funcţiilor de comunicare a limbajului. Tot astfel după cum arta poetică neagă unele date ale simţului comun, poezia e o suspendare – în anumită măsură – a vorbirii. Substanţa ei este disparată; o ambiguitate structurală o afectează, aceea a muzicalităţii şi înţelesului. Poezia prin esenţa ei este impură. Spiritul paradoxal ai lui Zarifopol îl face să atribuie, dimpotrivă, prozei, puritatea revendicată de Bremond ca un apanaj al poeziei. „O proză unde arhitectura verbală ar fi subt controlul unei singure intenţii: ca sonorităţile să nu formeze un desen sensibil, care, printr-o independenţă indiscretă, să facă umbră oarecum fizică gândirii. Estetica acestei proze ar fi un sistem de renunţări abile, care ar ţine maximum de neted drumul gândirii. Un asemenea efect unitar s-ar putea, cu dreptul, numi pur [6]. Idee remarcabilă (expusă în textul *Poetica lui Valéry*) care vizează, prin aplicarea la poetica prozei, determinarea mai apropiată a „purităţii". Pentru Zarifopol, „puritatea" nu este atât efectul ezitării sau al „încrucişării", cât al renunţării şi al unei excluziuni radicale.

Aşadar, atitudinea eseistului nostru faţă de „poezia pură" este nuanţată. Nici adeziune, nici respingere în bloc. Modificare de semnificaţie mai curând decât compromis eclectic. De fapt, admirator al lui Valéry, el preia unele teze ale poeticii acestuia, dar le modifică, deplasând accentele, urmărind altceva decât poetul francez. Ştie că teoriile artiştilor nu suat lipsite de valoare, chiar dacă e o greşeală să se creadă că teoriile în artă pot fi universal valabile. Reia cuvântul lui Nietzsche, după care nu există o cale regală, una privilegiată: „*Der Weg gibt es nämlich nicht*". Însuşi omul modern, pluridimensional (cum ar spune azi Herbert Marcuse) nu mai poate trăi fără o multiplicitate chiar contradictorie de vederi. Cu toată admiraţia sa faţă de Valéry, eseistul român nu poate admite ipostazierea – la care procedează acesta – a clasicismului drept model absolut. „Nostalgia clasicistă e, în fond, pură durere, şi nefecundă"[7]. O altă acuzaţie, legată de aceasta, pe care i-o aduce lui Valéry este de a exagera, dintr-o pornire tardivă împotriva unor naivităţi romantice, competenţa magică a prozodiei clasice.

[6] *Id.*, vol. II, p. 203-204.

[7] *Id.*, vol. II, p. 201.

Partizan al „modernilor" într-o dispută ireconciliabilă cu „clasicii", Paul Zarifopol preferă unor false stimulente ale spiritului – cum ar fi obstacolele metrice – altele mai reale. Acestea nu pot fi ideile, ci cuvintele, cum arăta Mallarmé, în celebra formulă: „*Ce n'est pas avec des idées, c'est avec des mots qu'on fait les vers*". Nu afirma şi Eminescu – surprinzător de modern în textul citat de Zarifopol: „Pe mine nu mă preocupă înţelesul. O poezie nu trebuie înţeleasă întru totul, continuu, căci dacă toţi bucherii de la şcoală o înţeleg, atunci nu mai e poezie..."?

Comentând câteva pagini din *Rhumbs* de Paul Valéry (în articolul *Poetica lui Valéry*), Zarifopol îşi îngăduie câteva remarci critice la adresa lui Mallarmé. El observă a indecizie teoretică în poziţia acestuia, indecizie ce deriva desigur din pendularea poetului între un radicalism muzical şi un estetism al verbului. Nici una, nici alta dintre aceste poziţii nu-l atrăgeau pe eseistul nostru. Pe urmele lui Valéry, el preferă o conciliere între „muzică" şi „inteligenţă". Oricât s-ar încerca eliminarea inteligenţei, ea rămâne prezentă în poezie. A construi aceasta numai din sonorităţi verbale, oricât de impresionante, înseamnă a sparge „dualitatea inevitabilă a poeziei, care e dualitatea vorbirii articulate însăşi"[8]. Aceasta nu înseamnă că Zarifopol nu-l critică pe Valéry de-a fi uitat că splendoarea celor mai perfecţi alexandrini poate să îmbrace o gândire dintre cele mai comune. Muzicalitatea şi desăvârşirea sintaxei, oricât de alambicate, nu suplinesc golurile inteligenţei. În aceeaşi ordine de atac e negată formula bremondiană a poeziei-rugăciune, sau a poeziei-tăcere. Excesul mistic al abatelui Bremond, ca şi clasicismul întârziat al lui Thibaudet şi chiar al lui Valéry – cu toată ilustra ascendenţă a poeticii acestuia prin Mallarmé şi Baudelaire până la Poe – sunt respinse de scepticul Zarifopol.

La antipozii unui Ion Pillat, mare iubitor de poezie veche şi nouă, mereu în căutare de noi continente lirice pe care le descoperă cu încântare, Paul Zarifopol nu-şi îngăduie decât prea puţine voluptăţi pe acest tărâm al dilecţiunilor poetice. Declaraţiile cu privire la unii „clasici" sunt semnificative. Clasici ori romantici, parnasieni ori

[8] *Id.*, vol. II, p. 205.

simboliști, poeții tuturor literaturilor sunt gratificați de criticul nostru cu atribute din cele mai severe. Schiller e „prin multe locuri" de o „naivă artificialitate", autorul lui Don Carlos e „adeseori plicticos la culme"; când pui o poezie de Eminescu alături de una de Goethe, se vede că acea a lui Eminescu e admirabilă, pe când cea a lui Goethe e „regretabilă"; se poate vorbi despre „ruina" poeziei lui Lenau; rezervorul tradițional al literaturilor naționale e plin de o poezie „normală", ce poate fi admisă doar cu indulgență, dar nu frecventează cu asiduitate; cu Heine care e „ghitaristul tipic al burghezimii sentimentale" a început criza liricii comune; poezia-romanță din toate țările e o „poezie mitocănească", ș.a.m.d. Nu ne rămâne decât să refuzăm net toată această poezie învechită. Zarifopol se declară, cu toată sinceritatea, un „refractar" la poezia lirică și la muzica vocală. Ele sunt prea „naturale", au un fond radical anestetic. Prin poezie lirică înțelege desigur „lirismul comun" (formulă care dă titlul unui articol-pamflet), adică pornită de-a dreptul din inimă, expresia nemijlocită a subiectivității plină de locuri-comune, de șabloane ale sensibilității, de adevăruri banale, poezie stabilind cu ușurință o comuniune afectivă între vorbitor și ascultător, între poet și public. Emoția estetică în acest caz nu e decât o formă a simpatiei sociale, a empatiei psihologice, o contagiune morală. Impudoarea, ridicolul și vulgaritatea amenință, la tot pasul, acest lirism comun. Cu o subtilitate malițioasă, criticul depistează trăsăturile acestui lirism în versuri celebre ca: „Balde, ruhest du auch", sau „Qu'as tu fait de ta jeunesse", sau „Dă-mi o oară de iubire", sau „Când eu stau șoptind cu draga", ba chiar și în unele producții folclorice, de genul: „Lele, ș-oi să mor". Firește, nu numai poezia-romanță este atinsă de obiecția criticului „refractar", ci întreaga producție lirică – de la trubaduri până în zilele noastre – în care afectele își găsesc o expresie. Impudoarea acestei poezii pe care i-o reproșează criticul, exibiționismul simțirii care se destăinuie sunt păcate capitale ale poeziei. În eseul *Poezie și pudoare,* ele sunt denunțate cu o vigoare care ne revelează un fond mizantropic – real ori afectat – al omului Zarifopol, și o ciudată îngustime a registrului estetic al gustului său. *Elegia de la Marienbad* și toată lirica bătrânului Goethe, poezia romantică (reprezentând „naivitatea primelor emoții ale eului intim ce

lua cunoştiinţă de propria lui fiinţă şi de interesele ei social-incomensurabile"), toate confesiunile lirice sunt reprobate şi azvârlite într un fel de *old antiquity shop* al bunurilor literare dezafectate. Doctrina despre poezie a lui Paul Zarifopol se dovedeşte de o severitate extremă, frizând nihilismul avangardei, atunci când la „lirismul comun" şi poezia-romanţă, ori poezie-confesiune, el mai adaugă şi pe unii „entuziaşti de poetică jovială" (în eseul cu titlul *Poetica jovială*). Dar – deşi n-o afirmă – chiar şi poezia avangardei este vizată în această diatribă antilirică.

Poetica lui Paul Zarifopol anunţă un holocaust al poeziei. Îndemnul la refuzul net al poeziei „învechite" (dar nu numai al acesteia) derivă nu din antiestetismul avangardist, ci tocmai din estetismul *à outrance* al unui spirit prea delicat pentru a-şi putea impune ostenelile construcţiei, prea dezabuzat pentru a duce până la capăt o operă de strictă demolare. Căci pentru a proiecta o poetică nouă, coerentă, sau pentru a le nega pe cele propuse e nevoie de o credinţă care lui Paul Zarifopol îi lipsea.

PIU-ŞERBAN COCULESCU – PIUS SERVIEN

Încă prea puţin cunoscutul gânditor român Piu-Şerban Coculescu, a cărui carieră poetică şi ştiinţifică pariziană sub numele Pius Servien fără să fi fost strălucitoare a fost fără îndoială remarcabilă, s-a revendicat neîncetat de la dubla sa calitate de om al calculelor şi al lirei. Dubla experienţă a omului de ştiinţă şi a poetului l-a determinat pe Pius Servien să înceapă edificarea unei estetici care să nu mai sufere de pe urma separaţiei dintre ştiinţă şi artă. Poetul care publicase versurile sale româneşti din volumul *Curgând clepsidra* în 1920, apoi în volumul *Orient*[1], – însoţit de un cuvânt elogios al lui Paul Valéry – eseistul din *Introducere la o manieră de a fi*[2], studiosul care elaborase o teză despre ritmurile tonice ale limbii franceze[3], care încercase o introducere fizică în estetică, prin cunoaşterea ştiinţifică a faptelor muzicale şi prin cercetarea structurilor sonore[4], matematicianul preocupat de probleme privind, îndeosebi, teoria probabilităţilor[5] s-a voit pe sine spirit universal – *uomo universale* – în genul celui

---

[1] *Orient suivi du Cas Servien*, Paris, 1930.

[2] Craiova, 1927. Versiunea franceză: *Introduction à une manière d'être*, Paris, 1932.

[3] *Essai sur les rythmes toniques du français*, Paris, 1932.

[4] *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, 1929; *Les rythmes comne introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930, *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930.

[5] *Le choix au hasard*, Paris, 1941; *Base physique et base mathématique de la théorie des probabilités*, 1942; *Probabilités et physique*, 1945; *Probabilités et Quanta*, 1948; *Hasard et probabilités*, 1949; *Science et hasard*, 1950.

întruchipat de Leonardo da Vinci, pe care cu atâta admirație îl amintește nu o dată în lucrările sale. Leonardo studiase perspectiva, rezolvase probleme de optică, asemenea lui Huyghens; Rameau muzicianul cercetase și el acordurile muzicale, deschizând drumul lui Helmholtz. Artiștii care par să convină modelului exemplar proiectat de Servien sunt cei care unesc în sine știința și arta: Platon, Lucrețiu, Dürer, Leonardo, Pascal, Dante, Virgiliu și Goethe. O direcție nouă în estetică nu este cu putință, socoate Servien, decât prin mutațiile săvârșite de estetician ca „artist-om de știință". Pictorul sau poetul-fizician ca un personaj mitic pare să fi urmărit imaginația acestui gânditor, fertilă în intuiții. Nu filosoful ci, oarecum, tehnicianul picturii și al științei este menit, după el, să reformeze estetica. „...Trebuie să cunoști – spune el – pictura ca un pictor și știința ca un savant, ca să fii un bun meșteșugar în estetică"[6].

În primele pagini ale tezei sale de la Sorbona, *Essai sur les Rythmes toniques du français,* Pius Servien declara: „Cea mai înaltă voluptate a oamenilor este aprehendarea sub infinita varietate a lucrurilor, a unor raporturi matematice simple. Prefăcută în senzații, ea este artă; prefăcută în concepte, ea este știință..." Preconizând unirea metodelor științei și poeziei în elucidarea arcanelor aceluiași univers, el face o bizară diviziune a muncii în estetică, repartizând-o în două etape: I. „alegerea lirică" a operelor, selecție efectuată de artist, de cunoscător; II. observarea, analiza, clasificarea efectuată cu uneltele omului de știință. Travaliul estetic este astfel repartizat pe două personaje. Primul, un „elector", semnalează poezia, procedează la o recunoaștere a faptelor estetice, la alegerea lirică, folosind un anumit „limbaj liric". Al doilea, utilizând „limbajul științific", analizează și clasifică datele oferite de cel dintâi. De fapt, demersul inițial, elementar, al esteticii fiind alegerea lirică, noțiunea fundamentală a acestei discipline va fi chiar aceea a alegerii. În acest moment al introducerii în estetică, liricul din Servien, prevalând asupra matematicianului dintr-însul, ne avertizează că acel elector care face o primă selecție a materialului artistic (*contemplatorul,* în terminologia consacrată a vechii estetici)

[6] Pius Servien, *Esthétique – Musique – Peinture – Poésie – Science*, Paris, 1953.

are nevoie pentru îndeplinirea funcției salei de o investitură cvasisacrală, asemănătoare vocației poetice. O asceză specială prepară prin „virtute", prin „sfințenie" pe privitorul care vrea să *aleagă* o operă de artă. Estetica îi privește – după autorul poeziilor din *Orient* – doar pe cei ce au un templu în suflet.

Investitura specială, ambivalența umană a poetului-om de știință, nu sunt suficiente pentru a îndeplini condiția umană necesară esteticianului. Ca într-un nou *Discurs asupra metodei,* Servien procedează în *Estetica* sa, prin stabilirea existenței unui „simț artistic", analog cu bunul simț, acel „*bon sens* „ prin care Descartes își legitima demersurile rațiunii. Or, chiar dacă „*le sens artistique*" e, după Servien, mai puțin rar decât bunul simț logic, ca și acesta din urmă el are nevoie de ordine, de reguli. Ai crede, citind unele pagini ale *Esteticii* sale, că poetul-matematician încearcă să stabilească, în spirit cartezian, unele *Regulae ad diriectionem ingenii.* Desigur, nu este vorba de reguli ale logicii, nici de simple precepte ale retoricii. Semnificativă e atitudinea critică a lui Servien împotriva „falsei igiene" stilistice căreia i s-ar fi supus un Boileau ori un Flaubert, igienă care n-ar fi adus – după esteticianul nostru – decât profunde distrugeri ale vitalității poetice. Totuși, – precursor întrucâtva al igienei literelor, operație de ecarisaj pe care a întreprins-o în zilele noastre Etiemble –, Pius Servien susține necesitatea unei „igiene a stilului". Aceasta nu trebuie înțeleasă ca o subordonare, o sofisticare a naturii artistice prin artificii stilistic-retorice. Asemenea artificii se pot asemăna – remarcă nu fără umor Servien – cu tatuajul, cu buzele, picioarele deformate, cu monștrii umani din muzeele etnografice. Retorica veche distruge tocmai ritmurile estetice naturale („Frumoasele ritmuri ascunse"). Credea oare Servien în existența unei „naturi" artistice ? Dacă înțelegem prin aceasta o viață foarte evoluată, da. „Arta nu e decât unul din produsele cele mai evoluate ale vieții...", afirma el. Tot astfel, dacă prin natura artistică înțelegem o spiritualitate proprie artistului, Servien considera că aceasta se cuvenea cultivată mai presus de orice emendare stilistică. Preceptul lui Boileau, „*ce que l'on pense bien s'exprime clairement...*" („exprimi cu claritate ceea ce ai cugetat bine") nu vrea să spună altceva decât ceea ce – folosind o formulă mai puțin raționalistă – exprimă

Servien. Într-adevăr, în spiritul acestuia, opera nu se corectează în cursul creației, ci înainte. Artistul trebuie să se supună unei asceze prealabile creației. A făuri o ordine a stilului înseamnă a crea un stil uman, superior. Momentele de entuziasm, de grație, de inspirație trebuie precedate de exerciții prealabile. Revenind la preceptele salutare creației, de care artistul trebuie să țină seama, vedem că ele constituie oarecum fundamentul practic-experimental al esteticii acestui matematician-poet care a fost Pius Servien. Există, astfel, în istoria literară și artistică, descoperiri științific-artistice care depășesc importanța simplelor inovații tehnice. Acestea sunt descoperiri pe care le-am putea numi științific-artistice. Descoperirea hexametrului (Ennius), începuturile picturii în ulei (frații Van Eyck), gama temperată a lui Bach, sunt asemenea descoperiri. Or, un creator deplin conștient de rolul său novator are nevoie de reguli de ordinul acelora care aparțin „limbajului științific". Numai constituindu-se ca o disciplină a unor asemenea precepte salutare științific-artistice, estetica poate deveni o știință riguroasă.

Știm că mult înainte de apariția *Esteticii* din 1953, la care ne vom referi în primul rând, ca la o lucrare de sinteză aproape finală, tezele lui Servien erau elaborate și publicate în numeroasele sale lucrări din anii '30 și '40. Spirit reformator, călăuzit de o intuiție remarcabilă a fenomenului artistic, ca și de o vastă cultură științifică, Pius Servien este precursorul unor concepții care-și vor face loc – în estetică, în teoria literaturii și mai ales în poetică – abia cu două-trei decenii mai târziu. Una din intuițiile sale cele mai profunde este aceea a fundării esteticii pe o analiză a structurilor limbajului. El consideră, astfel, creația artistică antropologic întemeiată: „structura omului se regăsește în structurile pe care le creează"[7], opera de artă fiind „un produs esențial al Vieții"[8]. Or, azi înțelegem că antropologia este, înainte de toate, o cercetare a omului ca ființă semnalizatoare. În acest sens, poate cel mai însemnat capitol al meditațiilor estetice ale lui Servien privește structurile limbajului. Distinge ca doi „poli" ai limbajului, pe de o parte

[7] Pius Servien, *Esthetique*, p. 18.

[8] *Id.*, p. 19.

„limbajul ştiinţific", de alta „limbajul liric". El încercase, încă în lucrarea sa de tinereţe, *Introducere la un mod de a fi,* să determine punctul iniţial al unei noi logici a cuvântului. E vorba de un „limbaj ştiinţific" pe care îl va analiza în cărţile sale de mai târziu, îndeosebi în *Le langage des sciences*[9], apoi în articolele publicate între 1932 şi 1935 în *Revue des cours et conférences* şi republicate în *Principes d'esthétique* şi *Problèmes d'art et Langage des sciences.*

În „limbajul ştiinţific" (S), există „fraze echivalente" (de ex. 3 + 2 sau 4 + 1 sunt echivalente, se pot schimba între ele). Frazele care permit enunţarea unei teoreme, unei experienţe de fizică, având un sens invariabil pentru toţi cititorii ei, constituind un cod comun tuturor ştiinţelor, alcătuiesc „limbajul ştiinţific". Această categorie nu cuprinde doar terminologia ştiinţifică, nu e doar limba savanţilor. Existenţa limbajului ştiinţific, ca o parte restrânsă a limbajului total, dezminte opinia filosofică, conform căreia orice semn lingvistic admite echivalenţe. În opoziţie cu „limbajul ştiinţific", cel „liric" (L) nu admite echivalenţele. Sensul cuvintelor într-o frază lirică nu este unic, nici fix. Ambiguitatea, echivocurile, multiplicitatea sensurilor sunt caracteristice pentru asemenea frază. „Dacă o *mare*, într-o frază ştiinţifică, poate să dobândească un sens unic, sensurile sale într-o frază lirică sunt infinite"[10]. Dacă cuvintele care aparţin limbajului ştiinţific sunt perfect comprehensibile în semnificaţia lor univocă, celelalte aparţinând limbajului liric sunt puţin comprehensibile, plurivoce, ca şi termenii unor incantaţii obscure. Acel „mod de a fi" către care tindea tânărul Servien, presupunea o distincţie clară, într-un spirit cartezian, între cele două limbaje. Într-un text, nu lipsit de o bizară stringenţă, Servien reproşa gânditorilor – în speţă lui Pascal – o lipsă de rigoare, prin confuzia limbajelor. În eseul său *Asupra pariurilor lui Pascal*[11], Servien se mira văzând „modul uşuratic al raţiunii de a umple silogismele sau cifrele sale cu acele cuvinte vii pe care înţelegerea raţionată nu le poate epuiza...". De fapt, gânditorul

---

[9] *Le langage des science,* Paris, 1931, reeditat în *Actualités scientifiques,* Paris, 1939.

[10] Pius Servien, *Esthétique,* ed. cit., p. 40.

[11] *Les Paris de Pascal, Revue des cours et conférences,* 15 ian. 1931.

nostru uită că Pascal însuşi a opus ordinii raţiunii o ordine a inimii, remarcând că inima îşi are raţiunile sale pe care raţiunea însăşi e departe de a le cunoaşte. Pariul lui Pascal se adresează de fapt „libertinilor", adică raţionaliştilor liber-cugetători din secolul al XVII-lea, folosind un mijloc apropiat înţelegerii *lor* raţionale. Pius Servien, ca cercetător al teoriei probabilităţilor, trebuia să ştie că Pascal nu intenţiona să ofere decât argumente raţionale având o joasă probabilitate matematică drept o introducere la certitudinile absolute pe care numai graţia era în stare să le producă.

Se pare că, după Servien, adept în această privinţă al unor mai vechi teorii ale artei poetice clasice, există cuvinte aparţinând unui vocabular ştiinţific şi altele aparţinând limbajului liric, ireductibile între ele. Cele care „sunt asemănătoare cu nişte pelicule subţiri având contururi nete, de ex.: *elipsoid, gerundiv, unghie* fac parte din prima categorie; şi cele care sunt păsări stranii, vagi şi vii, având o viaţă proprie, adevărate incantaţii obscure"[12], fac parte din categoria a doua. Ciudată teză a unui om, care, pe lângă remarcabilele intuiţii ale unui precursor, avea gustul conservator al unui admirator al clasicilor şi al unui eretic – tocmai prin conservatorismul său – în poezia veacului pe care se pare că, în inovaţiile ei, n-a înţeles-o. Căci, fără îndoială, ştim de mult că limbajul liric nu cunoaşte cuvinte prohibite, că termeni ca *elipsoid* sau *gerundiv* (ca să nu vorbim de banal-anatomica *unghie*) nu sunt câtuşi de puţin rele conducătoare de curenţi lirici. Tot astfel, limbajul ştiinţific nu exclude cuvinte ca *frumuseţe, plăcere* ori *Dumnezeu,* exemple date de autorul nostru. Însăşi estetica ştiinţifică preconizată de el nu se poate dispensa de un termen ca acela de „frumos", iar cât priveşte psihologia „plăcerii", ori speculaţia teologică privind divinitatea, ele nu se pot lipsi de asemenea cuvinte.

Continuând analiza comparată a celor două limbaje, observăm că în limbajul ştiinţific sensul frazei e independent de ritm şi, în general, de matenalul sonor, pe când la polul opus, în limbajui liric, aflăm doar sensuri-ritmuri indisolubile. Trebuie să precizăm că aparţin limbajului liric nu numai structurile literare, ci şi cele muzicale şi chiar plastice.

---

[12] Pius Servien, *Esthétique,* ed. cit., p. 38.

Limbajul ştiinţific e mult mai restrâns ca vocabular şi, chiar din punct de vedere sintactic, prezintă structuri mai simple. Astfel el e perfect traductibil, pe când limbajul liric e intraductibil, orice traducere a unui text liric reducându-se la descoperirea unor vagi corespondenţe. De aceea, putem nota simbolic elemente aparţinând primului domeniu, ele integrându-se astfel într-o limbă universală. O asemenea notare ori integrare într-o singură limbă nu se poate efectua în domeniul limbajului liric. „Limbajul ştiinţific reprezintă astfel, în limbajul total, un întreg sistem al căilor fixe, în jurul cărora totul nu e decât vagă plutire"[13].

Aşadar, analiza fundamentală a limbajului constituie prolegomenele necesare ale unei estetici ştiinţifice, condiţia însăşi a fundării unei noi discipline, în care limbajul este compozit prin natura însăşi a obiectelor de care disciplina se ocupă. Estetica va traduce propoziţiile L – ale limbajului liric – în propoziţii S – ale limbajului ştiinţific. Aşa cum arată Sorin Alexandrescu, în analiza succintă pe care o face teoriei lui Servien, în notele suplimentare la *Teoria literaturii* a lui R. Wellek şi A. Warren, această idee a lui Servien constituie o „observaţie magistrală care deschide drumul tuturor cercetărilor moderne formalizante"[14]. Nondiscriminarea limbajelor este piatra de poticnire – cum ar spune cei vechi – de care s-au împiedicat esteticienii în cercetările lor de a edifica o ştiinţă riguroasă (o filosofie ca *„eine strenge Wissenschaft"*, după formula lui E. Husserl). Nu se poate întemeia o estetică decât înţelegând faptul elementar al transcenderii limbajului liric prin cel ştiinţific. Servien are ambiţia să constituie un nou tip de estetică ştiinţifică, recunoscând dualitatea structurală a domeniului său liric-ştiinţific. De fapt, el se înscrie în linia ştiinţei germane a spiritului (*Geisteswissenschaft*), pe care se pare că nu a

---

[13] *Id.*, p. 41.

[14] Op. cit., p. 414. Din prea restrânsa bibliografie a studiilor apărute la noi, privind opera lui Pius-Servien, citâm: comunicarea lui Solomon Marcus din 5 martie 1965 în *Studii şi cercetări lingvistice* ale Acad. R. S. România; articolul-evocare al lui Şerban Cioculescu din *Gazeta literară*, 1 iunie 1967; articolul lui V. G. Paleolog: *Limbajul liric şi muzicalismul lui Pius Servien*, Ramuri, 1966.

frecventat-o. E adevărat că autorul *Esteticii,* atunci când declară că cele două modalităţi ale limbajului sunt ireductibile şi incomunicabile între ele, nu ne explică în ce fel vede el, *cu toate acestea,* posibila comunicare între cele două limbaje, respectiv între cei doi reprezentanţi, „electorul" şi „observatorul", care urmează să transmute datele lirice în cele ştiinţifice. A studia un poem înseamnă a-l considera drept un obiect exterior limbajului ştiinţific. Dar pentru a formula observaţiile sale, esteticianul trebuie să şi le noteze în termenii limbajului ştiinţific. Nu poţi extinde asupra poemului – socoate Servien – procedeele definiţiei, raţionamente, legi etc. Desigur, dar numai în măsura în care înţelegem prin asemenea procedee, metodele ştiinţelor naturii. Dar, distincţia între ştiinţele naturii şi ştiinţele spiritului (*Naturwissenschaft* şi *Geisteswissenschaft*) a fost făcută de mult în gândirea filosofică modernă[15].

Cunoscând dubla apetenţă spirituală a lui Pius Servien spre raporturile exacte şi spre lirism, înţelegem de ce preocuparea constantă a vieţii sale a fost aceea privitoare la problemele ritmului. O reducere a textelor (literare, muzicale şi, am putea spune, lărgind conceptul, plastice) la partiturile lor numerice, iată nucleul central al acestei preocupări. Metrica, ritmurile muzicale, relaţiile arhitectonice, simetriile etc. sunt cazuri-limită, la intersecţia artei cu ştiinţa. O adevărată filosofie a ritmului s-ar putea elabora pornind de la datele fizicii, ale antropologiei, istoriei artelor ş.a.m.d. Desigur, nu o dată îl va fi cuprins pe acest precursor al tehnicilor seriale (îndeosebi în muzică), al esteticii cibernetice, o îndoială privind aplicarea unor reguli de aritmetică, de metrică strictă, la *Fedra* lui Racine. „Dacă cele mai superbe matematici din lume nu vor fi niciodată în stare să zămislească un singur vers frumos, la ce bun să cauţi numere în versuri ?"[16], se întreabă esteticianul. Dar, fidel credinţei sale intime, după care orice problemă de artă e o problemă de frontiere, estetica fiind fuziunea domeniilor ştiinţei şi poeziei, respectiv din enunţarea în termen de

---

[15] Cf. Heinrich Rickeit, *Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften,* Tübingen, 1902.

[16] Pius Servien, *Esthétique,* ed. cit., p. 11.

limbaj a ştiinţelor a unui fapt surprins în limbajul liric, Servien enunţă câteva legi generale ale disciplinei, de fapt, axiome prealabile unei estetici ştiinţifice. O primă lege este următoarea: „De fiecare dată, când primul personaj, electorul, semnalează *poezie*, partitura numerică corespunzând celei lirice oferite de poet prin intermediul electorului în limbajul liric, îşi are numele sale distribuite conform unei legi simple"[17]. Întâlnim în această „lege" una din intuiţiile lui Servien, privind mai puţin regulile versificaţiei, cât „o legătură profundă şi regulată" – cum declară însuşi autorul – între ordinea poetică şi o ordine a cifrelor, ascultând de aceleaşi „legi-simple".

O străveche intuiţie filosofică reapare în acest sector al cercetărilor lui Servien. Toate lucrurile sunt, în ultimă esenţă, numere: aceasta era doctrina pe care tradiţia antică i-o atribuia lui Pitagora. Şcoala pitagoreică din Crotona descoperise relaţia dintre numere şi forme geometrice, între numere şi acorduri muzicale, precum şi un simbolism numeric, o aritmologie mistic-fantastică. Servien se referă, de altfel, la ipotezele lu Aristoxene din Tarent, şi o altă „lege" a sa nu este lipsită de relaţii cu cercetările acestui muzicolog al antichităţii care, la rândul său, se întemeia pe relaţiile numerice descoperite de pitagoreici. Elementele reunite, alese de „elector" se revelează ca aparţinând aceloraşi grupe matematice, ca nişte variaţii ale unei teme, reapariţii ale unor laitmotive, fiind reductibile la scheme, raporturi, relaţii de ordin matematic. Pitagoreicii descoperiseră deja reprezentarea celor trei acorduri muzicale, cvarta, cvinta şi octava, prin raporturi numerice simple (2/1, 3/2, 4/3) după cum au aflat şi posibilitatea de a stabili o proporţie armonică cuprinzându-le pe toate trei, proporţia 12:8:6. De fapt, aceste „legi" pe care le propune esteticianul nostru sunt, filosofic, interesante, doar prin aportul pe care-l presupun şi pe care-l dovedesc între intuiţia lirică a aşa-numitului elector poetic şi calculul numeric al cercetătorului ştiinţific. Poezia sau muzica se supun, aşadar, prin natura lor, unor relaţii matematice pe care esteticianul caută să le descopere, pe dubla cale a intuiţiei şi calculului.

---

[17] *Id.*, p. 28.

Ritmul a fost obsesia de o viață întreagă a lui Pius Servien. Numai unei obsesii centrale îi putem atribui acea neîncetată explorare a armoniilor sau dizarmoniilor care rezultă din cădere regulată sau neregulată a accentului pe anumite silabe, pe anumite sunete într-un vers sau într-o frază muzicală. Poetul despre care Valéry spunea că „a știut să facă să-i cadă în plasă hidra poetică" a fost esteticianul care a încercat să edifice o filosofie a ritmului, pornind concomitent de la experiența sa poetică dar și de la experiențele matematicii și fizicii. Simetria, proporția, armonia între părțile unui întreg, sunt fenomene aparținând sferei ritmului universal. Ritmul este o structură dinamică pe care Servien o depistează în toate artele. „Problema ritmului, această structură secretă a poeziei, domină tot ce e de ordin estetic și chiar tot ce e viu"[18]. În această privință, teza sa se situează la polul opus al acestor teze mai vechi, conform cărora numai în artele de succesiune (poezie, muzică) am întâlnit fenomenul ritmului. Știm că Ernst Neumann[19] și Fritz Medicus[20] se opuneau folosirii noțiunii de ritm în estetica artelor plastice. După primele cercetări ale lui Pius Servien, unii esteticieni americani[21] vor considera ritmul drept unul din elementele prin care artele participă la un univers comun al lor. John Devey[22], paralel cu Servien, pledase și el pentru introducerea conceptului de ritm în artele plastice. Dar secole de-a rândul ritmul fusese o preocupare a filologilor. Diviziunile arbitrare ale versificării, numărul „picioarelor" unui vers, constituiau pentru grămătici și retoricieni ritmul ca atare. Ei căutau mai degrabă codificarea unor legi de jurisprudență poetică, impunerea unor coduri ale verificației cărora poeții urmau să li se supună, decât stabilirea unor legi științifice. Or, Servien n-are intenția să dea edicte retorice, ci să descopere legile științifice ale fenomenelor. Versurile, ca și structurile muzicale ori plastice, se supun – după esteticianul nostru – unor legi tot atât de

---

[18] *Id.*, p. 85.

[19] *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhytmus*, Leipzig, 1894.

[20] *Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste*, în culegerea îngrijită de E. Ermatinger: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, 1930.

[21] De ex. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1940.

[22] John Dewey, *Art as Experience*, 1934.

riguroase ca şi cele astronomice. Metoda sa principală în cercetarea ritmului apare în analizele sale. El şi-a propus de la început căutarea „diviziunilor naturale". Aceste diviziuni – un fel de clivaje despărţind structurile – există, înainte de toate, în limbaj. Limbajul nu e omogen. Se pare că, într-un mod bizar, însăşi deosebirea asupra căreia Servien insistă atât de mult, între limbajul ştiinţific şi cel liric, e una din acele „diviziuni naturale" ale limbajului, apaţinând sferei mai generale a fenomenelor de ritm.

Filosoful şi muzicologul din antichitate Aristoxene din Tarent definise ritmul: o ordine determinată a duratelor. Un studiu atent al fenomenelor nu se limitează însă numai la organizarea duratelor. Ritmul reprezintă orice fel de periodicitate (chiar şi atemporală) percepută. Simetria plastică devine astfel o problemă de ritm. Distincţia pe care o facem între edificiile sonore în care elementele constitutive sunt silabele accentuate şi cele neaccentuate (versul lui Shakespeare, de pildă) şi acelea în care elementele sunt silabele lungi şi cele scurte (versul pindaric) ne oferă un exemplu, între altele, pentru diversitatea fenomenelor de ritm. Tonicitatea nu este un fenomen de durată. Contribuţia cea mai *tehnică a* lui Servien în problema ritmurilor este eseul său „asupra ritmurilor tonice ale limbii franceze" (*Essai sur les rythmes toniques du français*. 1925). Multă vreme s-a negat existenţa accentului tonic în limba franceză. Un asemenea ritm poate fi pus în evidenţă mai cu seamă în proza literară (de pildă: analiza lui *Atala* a lui Chateaubriand, proză cu infuzii lirice, în *Lyrisme et structures sonores. Nouvelle méthode d'analyse des rythmes appliquée à Atala de Chateaubriand*. Paris, 1930). Ştim că în domeniul ritmului au apărut teorii opuse, unele considerând „periodicitatea drept o însuşire sine qua non a ritmului, şi altele care includ în sfera ritmului structurile dinamice ce se repetă periodic[23]. Servien nu aparţine nici uneia din aceste „şcoli". Pentru el periodicitatea este necesară, dar chiar şi structurile care nu prezintă o periodicitate manifestă pot aparţine fenomenelor ritmice. Astfel, după unii cercetători (W. K.

[23] Cf. R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*, tr. Rodica Tiniş. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 216.

Wimsatt[24]) ritmul fiind identic cu metrul, – teză de mult respinsă de Servien – n-ar exista un ritm al poeziei, şi cu atât mai puţin s-ar putea vorbi de un ritm în artele plastice. Cercetările mai vechi ale lui Eduard Sievers[25], Ottmar Rutz[26] extind sfera ritmului de la limbaj la fenomenele muzicale, – de ex. muzica gregoriană şi unele tipuri de muzică exotică – care, fără să prezinte fenomenul repetiţiilor periodice, sunt ritmice. Servien pleacă tocmai de la analiza ritmurilor poeziei. Intră în ideile sale asupra ritmului prozei predilecţia sa marcată pentru o anumită literatură. „Europa n-are nimic mai frumos de oferit decât această limbă pe care au vorbit-o Bossuet, Pascal, Doamna de Sévigné"[27]. Esteticianul repudiază tradiţionala distincţie poezie-proză. Această literatură a prozei clasic-franceze, – de la Pascal, la preromanticul Chateaubriand –, a ordinii structurale, permite o clasificare a ritmurilor. Pe cât i se pare esteticianului nostru versificarea clasică supusă regulilor lipsită de viaţă, pe atât de bogată îi apare proza poetică. Formulele numerice conform cărora funcţionează mecanismul ritmului sunt, în cazul odelor pindarice ori a prozei lui Chateaubriand, în mod egal subsumate unor legi matematice şi suple. Edificii sonore construite pe baza unor elemente felurite sunt coordonate de aceleaşi legi, structura fiind independentă de materia din care sunt alcătuite acele edificii.

René Wellek şi Austin Warren în *Teoria literaturii* se arată sceptici faţă de omologarea ritmurilor ce se pot depista în artele plastice, respectarea în muzică ori poezie şi la subordonarea lor unor legi generale comune tuturor artelor. „Ne pare totuşi imposibil – afirmă autorii cunoscutului tratat – să ignorăm profunda deosebire dintre ritmul unei bucăţi muzicale şi ritmul unei colonade, în care nici ordinea, nici tempo-ul nu sunt impuse de structura operei. Complexitatea şi integrarea nu sunt decât alţi termeni pentru *varietate*

---

[24] *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941.

[25] *Rhytmischmelodische Studien, Heidelberg*, 1912.

[26] Musik. *Wort u. Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig, 1911; *Sprache, Gesang und Körperhaltung*. München, 1921.

[27] Pius Servien, *Esthétique*, p. 216.

şi *unitate* având astfel o utilitate foarte limitată"[28]. Această remarcă este îndreptăţită atunci când judecăm intuiţiile lui Servien privitoare la ritm. Ele nu depăşesc stadiul intuiţiilor ce *pot* deveni fecunde, dar în realitate nu constituie o cheie pentru descifrarea fenomenelor lirice mult mai complexe şi ireductibile la simplul aspect sonor. De altfel, Servien pare să nu fi cunoscut, sau utilizat, studiile referitoare la ritm care au apărut concomitent cu propriile sale eseuri[29]. Birkhoff încercase şi el să găsească formula care să exprime matematic fenomenele de paritate, de ritm, eufonie etc. Mai puţin sugestiv decât Servien, dar mai precis în cvantificările sale, matematicianul de la Harvard oferă o bază comună diverselor forme de artă.

Am putea considera o declaraţie a lui Pius Servien, potrivit căreia graţie ştiinţei ritmului pe care a elaborat-o a reuşit să scrie în limba franceză versuri asemănătoare cu cele ale anticilor, drept o slăbiciune poetică. Eleganţa uşor desuetă a versurilor lui Servien, scrise în metri noi, nu ne conving – cu toată cadenţa lor – bine marcată, şi cu toată supleţea lor – nici de vreun talent deosebit al poetului, nici de o reuşită deosebită a cercetătorului problemelor ritmului. Ceea ce totuşi ne poate interesa în aceste versificaţii (de tipul celor citate în capitolul *Nombres saphiques, nombres élégiaques* din *Esthétique*), în afara abilităţii poetului, este faptul de a fi împrumutat în poezia sa ritmurile prozei franceze, ritmuri de intensitate şi nu de durată. O „traducere" a ritmurilor este oare posibilă ? Această problemă la care, atunci când vorbea despre limbajul liric, Servien părea să răspundă printr-o negaţie, apare sub un nou aspect în urma experimentului acestui transfer al unei anumite legi numerice din silabele latine în silabele franceze. De fapt, raporturile numerice realizate în proza lui Bossuet, Rousseau, Chateaubriand pot fi „transpuse" în poezie; de asemenea, e posibilă o „traducere" a ritmurilor din latină în franceză. Experienţa lui Servien nu era, firește, nici pe departe atât de originală pe cât credea el. Poeziile sale, urmând legile numerice ale anticilor Sapho, Alceu sau

[28] R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 178.

[29] De ex.: A. W. de Groot, „Der Rhythmus", *Neophilologus*, XVII, 1932; G. D. Birkhoff, *Aesthetic measure*, *Cambridge Massachussetts*, 1933.

Vergil, sunt tehnici asemenea odei în metru antic a lui Eminescu, simple transpoziţii metrice.

Ritmul are puteri magice. Formulele sacramentale, de incantaţie, erau puternic ritmate tocmai în vederea obţinerii efectului psihologic dorit. Desigur, o metafizică a ritmului – mergând pe urmele constatărilor lui Servien – ar putea să susţină existenţa unor ritmuri universale ca esenţe cosmice, precum şi teza recuperării forţelor prin reintegrarea în aceste ritmuri. Pitagoreic, o asemenea concepţie (la care parţial cel puţin Servien adera) susţine esenţa *numerică a* cosmosului. „Pentru noi, numărul singur contează" – declară autorul *Esteticii.* În acest sens, înţelegem afirmaţiile sale, după care versurile clasice cu metricile lor s-au născut dintr-o regularizare sistematică a unei clase de ritmuri pe care le numeşte *aritmetice.* Problema rămâne desigur filosofic deschisă dacă şi în ce sens ritmurile, ca un fenomen originar, au generat ritmurile retoric-poetice, dacă ele au existat *ante rem,* sau există doar *in re.* Chiar dacă nu-şi pune asemenea probleme metaestetice, Pius Servien are intuiţia unei ritmici universale estetice. „Ştiinţa ritmului pe care am indicat-o în lucrările mele are drept obiect înţelegerea simultană a înlănţuirilor până acum obscure, cu toată marea lor simplicitate care leagă între ele muzica lui Beethoven, poezia lui Pindar şi proza lui Chateaubriand, şi tot ce este liric, adică într-un anumit sens dansat, dansat ca acel dans virtual care ne ia pulsul şi respiraţia, şi ale cărui indicaţii le amplifică dansatorul de geniu făcându-le vizibile"[30].

Analiza ritmului se face după aceeaşi metodă generatoare a esteticii lui Servien, în două etape repartizate pe două personaje: electorul şi observatorul. Muzicantul sau poetul, ştie sau mai exact simte, când e ritmat un text şi când nu e. El face o alegere de ordin liric. Numai după ample observaţii şi analize, observatorul îşi va enunţa concluziile privind acel material, în termenii limbajului ştiinţific. În urma analizelor, esteticianul ajunge la clasificarea ritmului într-una din categoriile care sunt, pentru literatură: ritmica aritmetică, prozodică, a înălţimilor, a timbrelor şi, în sfârşit, a accentelor de intensitate sau tonice. Pentru muzică: ritmuri tonice sau de intensitate; prozodice sau

[30] Pius Servien, *Esthétique,* p. 122.

de durată; ritmuri de timbru, de înălţime şi aritmetice. Desigur, există şi ritmuri mixte, în toate artele.

Simetria este un fenomen congener cu ritmica. Ea este „condiţia" unui fenomen muzical ori plastic. Disimetria deschide un proces pe care simetria îl închide. Muzica este, astfel, structural ciclică: ea deschide cicluri, creează disimetrii, le închide, restabileşte simetriile, readuce pacea[31]. Înţelegem raportul dintre ritm şi simetrie dacă transpunem ritmul din planul timpului unidimensional, în care ritmul e o repetiţie la intervale egale, într-un plan spaţial. Principiile matematicii combinatorii pot fi aplicate atât pe plan muzical[32], cât şi pe planul artelor plastice, în domeniul ornamenticii. Există acum acele formule care pot transcrie matematic ritmul şi simetria, derivându-le din clasele de ritm ori simetrie existente. „O melodie de tip ciclic (Bach etc.) va trăda în mod vizibil diferite feluri de simetrii: serii de note dispuse pe paralele având o anumită înclinaţie; un fel de axă de simetrie de la care pornind regăsim aceleaşi fenomene dar înclinaţii cvasisimetrice prin raport cu axa"[33].

Pornind de la teoria ritmurilor, Servien ne oferă o serie de corolare practice ale tezelor sale. Astfel, în problema corecturilor („*les retouches*") esteticianul se ridică împotriva prelucrărilor laborioase ale operei de artă. Asemenea corecturi n-ar face – după el – decât să distrugă ritmurile obscure ale textelor naturale şi spontane. Te izbeşte acest elogiu al scrisului spontan (cvasi-automat, în sensul suprarealismului), la acest îndrăgostit al versului elaborat. Orice „retuşare" ar reduce – după el – ritmurile, ar substitui regularităţi de minoră valoare, regularităţilor tonice. Munca lui Flaubert este o distrugere stilistică a ritmurilor naturale, pe care, asemănător limbajului oral care-şi păstrează tonicitatea sa naturală, Servien o vede realizată în proza secolului al XVIII-lea. Opus lui T. S. Eliot şi unei tradiţii moderne de decantare prin eul poetic a trăirilor eului empiric, Servien consideră că orice scriere ce nu emană direct (repetăm: cvasi-automat), reprezintă o întrerupere a curentului liric, a ritmicităţii şi,

[31] Pius Servien, *Esthétique*, p. 164 sq.

[32] De ex. cercetările lui Andreas Spieser, *Die mathematische Denkweise*. Zürich, 1932.

[33] Pius Servien, *Esthétique*, p. 160.

deci, a valorii operei. Nici chiar întreruperea procesului de elaborare a operei nu este admisă de acest legislator estetic al creației. Tabloul trebuie terminat într-o ședință, poezia scrisă dintr-o trăsătură. Te întrebi, citindu-i poeziile (îndeosebi ultimele, din ciclul *Amour*[34]), dacă Pius Servien a aplicat el însuși această regulă pe care o preconiza. Și te îndoiești. O metodă de „chintesență lirică" – producerea unei „esențe de proză cu totul particulară – pare să se fi creat după această metodă, îndeosebi în volumul *Sagesse et Poésie*.

Sfaturile lui Servien, întotdeauna sugestive, nu sunt lipsite de oarecare bizarerie. Astfel, acel imperativ al compunerii operei dintr-o singură mișcare creatoare, evitând orice corecturi („*Il faut couler l'oeuvre d'un seul jet*[35]). Informarea operei se face într-o perioadă de latență. Devii poet, pictor ori compozitor, uitând comandamentele școlii, modei, pretențiile publicului, uitând tot ce știi în legătură cu arta, pentru a nu vedea nici trăiri subiective, nici obiecte reale ci numai *cuvinte, pete de culoare* ori *sunete*. Găsim în aceste recomandări ale lui Servien un reflex al naivității artistului (în sensul înalt al cuvântului), dar și ceva din depersonalizarea pe care un T. S. Eliot, sau maestrul lui Servien, Valéry, o pretind, precum și ceva din fronda împotriva artisticului pe care avangarda contemporană lui Servien, și îndeosebi suprarealismul, n-a înțeles-o deloc. O linie importantă a poeticii moderne tinde, de altfel (de la Poe-Baudelaire încoace), spre primatul structurilor material-formale ale scriiturii, a texturii artistice asupra trăirilor artistului sau datelor realului. De altfel, concepțiile estetice ale lui Servien sunt mai puțin explicitări ale unor acte imitativ-figurative și mai curând ale structurilor unei arte nonfigurative.

Printr-o bogată ramifiere a intuiției subiective, Servien „încearcă" să-și extindă suprafața explorărilor sale. Aceasta rămâne totuși restrânsă. Astfel, el se apropie de unele probleme, sau le traversează în fugă, abia atingându-le: raportul dintre structurile sonore și memorie, ritmul ca adjuvant mnemotehnic, raportul dintre durată și frumos etc. În toate aceste sectoare ale cercetărilor sale, spiritul corespondențelor, al interrelațiilor dintre arte domină estetica lui Pius Servien. Fie că

[34] Paris, 1958.

[35] Pius Servien, *Esthétique*, p. 58.

descrie libertatea şi constrângerile în muzică, poezie şi artele plastice, factorii de durată ca factori estetici, temele ciclice, problema „retuşărilor", exemplele sale se referă la întreg sistemul artelor frumoase. Sistem perfect nesistematic. Spre deosebire de Alain, care în *Systeème des beaux-arts* oferă eseistic o descriere fenomenologică a artelor, Servien se limitează la unele căi comune poeziei, plasticii şi muzicii, îndeosebi în sectorul ritmului. Astfel, aplecându-se asupra „mişcărilor sonore", pe care le vede influenţate de doi factori (structura limbajului, de o parte, entuziasmul, lirismul, de alta), el urmăreşte aceste mişcări sonore în muzică şi arta cuvântului, dar sub forma conflictului dintre libertate şi constrângere, şi în pictură.

Uneori calculele lui Servien au aspectul destul de naiv al unei aritmologii primitive. Într-adevăr, a extrage o „lege" privind arta clasică ori romantică, pornind de la durata vieţii compozitorilor aparţinând unui curent sau altuia, seamănă cu întrebarea şcolăresc-glumeaţă privind vârsta căpitanului unei corăbii, ştiute fiind dimensiunile vasului. Nu orice dat poate fi cuantificat, sau mai exact nu din orice raporturi numerice se pot extrage concluzii privind esenţa fenomenelor.

A porni de la o analiză a limbajului, a încerca o introducere la cunoaşterea matematică a faptelor muzicale, a căuta „modele" (cibernetic vorbind) ale operelor de artă prin studierea ritmului ca sistem general al structurilor estetice, a tinde spre o sistematică a esteticii, iată iniţiativele şi itinerariul – adeseori întrerupt, niciodată dus la sfârşit – al esteticianului Pius Servien. Matematicianul-poet a încercat să elaboreze o introducere fizică la poetică, a vrut să edifice o estetică generalizată, ştiinţifică. Cu toate veleităţile autorului care în mod firesc tindea spre legi universale, spre constituirea unei ştiinţe sistematice, atât *Principiile de estetică* din 1932-1935, cât şi *Estetica* din 1953, nu sunt tratate sistematice acoperind întreg domeniul disciplinei. Se poate vorbi, mai degrabă, de fulguraţii ale unei gândiri, de intuiţii ale unui estetician care nu-şi poate organiza ideile într-un organism unitar.

VASILE PÂRVAN

Poate să pară bizară tentativa de a desprinde din textele lui Vasile Pârvan elementele unei arte poetice. Încercam altă dată să schiţăm lineamentele unei estetici a tăcerii profilată în aceleaşi texte. Pârvan – pe care ni-l închipuim adesea conducând săpăturile de la Histria, printre blocurile templului de pe malul lagunei, între stepa scitică şi marea din zare – este cel care sapă, dezgroapă, şi mai ales scoate la iveală reliefurile funerare, asemenea acelui Alegènor, eroul-sculptor al apologului său *Laus Daedali – Tăcere*. Ceea ce găseşte el în pământ sunt, înainte de toate, urme ale morţilor, ale unei întregi arte funerare, o civilizaţie dispărută cu marmora şi bronzurile ei. Dar tot el este cel care – din nou asemenea sculptorului său – încearcă să reţină ori să reînvie o „frumuseţe... pieritoare", în arta mai durabilă a cuvântului. Nu este piatră dezgropată, relief funerar pe care el să nu încerce a-l învia prin participare sufletească printr-un fel de *Einfühlung*, de simpatie estetică. În *Laus Daedali*, „săpătorul de piatră" cugetă la „meseria lui aspră şi mută. Cugetătorul Pârvan, filosoful cu neînfrânate năzuinţe lirice, a reflectat asupra condiţiilor artei sale, ale istoriei ca şi ale poeziei, ca şi asupra condiţiei poetului ca atare.

„*...Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?*" – La ce bun poeţii în timp secetos ! – se întreba Hölderlin. Pârvan, bântuit de mari secete interioare, îşi va fi pus adeseori această întrebare. Marii poeţi ai agoniei (*agon* în vechea elină are sensul de *luptă*), tragicii greci, îi erau foarte apropiaţi. El însuşi nu putea să vadă într-înşii evanghelişti purtători ai unui mesaj mântuitor. Pârvan a trăit, fără îndoială, experienţa interioară

a rupturii, renunţarea conştientă ta credinţă. „Dumnezeu e mort" al lui Nietzsche a însemnat pentru el mai mult decât o constatare raţională. În *Anaxandros*, dialog de o clasică frumuseţe despre originea şi semnificaţia tragediei, respinge teza originii dionisiac-liturgice a teatrului antic. Teza sa, în care recunoşti ecouri nietzscheiene, este aceea a naşterii tragediei din disperarea populară, din necredinţă şi revoltă. Eroul tragic este cel care pătimeşte sub asprele legi ale firii. Prin el „poporul strigă blestemele sale împotriva zeilor geloşi care sfarmă tot ce e bucurie, frumuseţe, mărire omenească" (A.)[1]. Pârvan a meditat, desigur, asupra paginilor din *Die Geburt der Tragödie,* dar teza sa e mult mai sumbră decât aceea a lui Nietzsche. Structură esenţial tragică, pentru el tragedia e un strigăt de neputinţă a omului, un lamento asupra soartei, un act de răzvrătire: „...necredinţă, hulă, singurătate e în sufletul aspru al Tragicului" (*id.*). Mai mult decât teoria lui Nietzsche asupra originilor tragediei, mesajul din *Götzendämmerung* a avut ecou într-însul. Recunoaştem sonurile patetice ale vocii lui Zarathustra, într-o declaraţie ca aceasta: „Sufletul omenesc care s-a atins de cele eterne îşi cere nemurirea, sau, dacă nu o poate crede, se frânge într-un uriaş imn funerar pentru apunerea zeilor" (*id.*). Fiecare memorial al lui Pârvan este câte un asemenea *hymnos,* cântare gravă, de jale şi laudă, celebrând eroii cugetului sau ai faptei umane.

După Pârvan, condiţia poetului se justifică tocmai prin existenţa sa, pe care o putem numi *hymnică.* Poetul e necesar în devenirea universală, ca unul care consemnează trecerea şi garantează dăinuirea. El este astfel *cel-care-rămâne* şi care, prin artă, triumfă asupra corupţiei universale a timpului. Conştiinţa neantului nu-l împiedică pe poet să dea *cuvânt* unui sentiment tragic al vieţii. Suferinţă convertită în biruinţă. „Tragedia e *pathos,* întâmplare şi încercare omenească, suportată cu *ethos,* cu tărie de caracter divină" (*id.*). Astfel arta devine

---

[1] Textele lui Pârvan sunt citate după cele două volume – *Memoriale,* Cultura Naţională, Bucureşti, 1923; *Idei şi forme istorice – Patru lecţii inaugurale,* Cartea Românească, Bucureşti, 1920. Folosim în text următoarele sigle pentru textele citate: *G = Laus Vitae. Gânduri despre lume şi viaţă la greco-romanii din Pontul stâng; R = Rosalia; P = Laus Daedali. Tăcere: A = Anaxandros. Dialog platonic.*

o supremă pedagogie. Ca şi Hermes, zeu psihopomp, conducând sufletele celor morţi în lumea de dincolo, tot astfel artistul e o călăuză a sufletelor în această lume. „Noi săpătorii în piatră învăţăm pe oameni a vedea viaţa" (*L.*). Într-o „vedenie de piatră", în gesturile simbolice ale statuii, în gândirea monumentală care alege ce e statornic de ce e trecător în om, ca şi în vorba spusă solemn „pentru a da viaţă ori moarte", arta se oferă ca o introducere la un mod de-a fi şi a vedea.

Ea este, mai presus de orice, *comemorare*. În meditaţiile sale, viaţa nu îi apare lui Pârvan ca o deşertăciune, ci ca o sumă a valorilor ce trebuie neîncetat salvate şi comemorate. Comemorarea e un act cultic, esenţial uman. Aparţine condiţiei noastre înscrierea pentru veşnicie a prezenţei noastre aici, în lume. Nemurirea, ceea ce Pârvan numea „taina vieţii cele fără de moarte", se obţine, după el, numai prin perpetuarea amintirii. Oamenii mor, omenirea durează. Singura permanenţă a omului este aceea din memoria omenirii. Amintirea e unica nemurire a omului care ne e permisă, singura mântuire din neant accesibilă omului. Arta e cea care transpune în materie „liniile fundamentale care constituie *perpetua amintire* a unei mari dureri" (*id.*).

Cuvântătorul din *Memoriale* are o singură mare ambiţie: a lăsa un *monumentum*. Îl vedem pe Pârvan în mijlocul unui popor de statui, el însuşi conştiinţa lor, oficiind ca un sacerdot într-un templu cu columne albe.

Arta monumentală nu este solipsistă. Caracterul hymnic al prozelor lui Pârvan nu ne îngăduie să le echivalăm cu monologul liric. Ele au la bază *dialogul tragic*. Chiar şi solilocviul „săpătorului în piatră", implicând *chemarea de departe*, este, în fond, un dialog. Însingurarea lui Pârvan îi era, desigur, esenţială, dar tot astfel nevoia dialogului ţinea de natura sa. Discursurile, chiar şi studiile sale, au caracterul vădit al *mesajului*. Ele comunică, declamă, propovăduiesc, învaţă, având un rost didascalic (nu pedant-didactic), într-o economie mai largă a formării omului. Magistrul nu pierde nici o clipă din vedere această finalitate a scrisului. În viziunea sa, artistul este un dascăl de umanităţi, unul care îi învaţă pe oameni să *vadă* viaţa şi să se *vadă* pe sine. El îi *trezeşte* pe oameni, veghează asupra aprinderii într-înşii a conştiinţei.

Trezirea coincide cu revelarea conştiinţei şi este legată de apariţia cuvântului viu.

Numai cuvântul are puterea de a *dezlega* în faţa noastră natura şi de a trezi în noi conştiinţa. Când face o dată, în faţa unui prieten, detractor al artei, apărarea acesteia, Pârvan se referă tocmai la facultatea cuvântului artistic de a descifra tainele firii. „Natura e ca o inscripţie hieroglifică: până ce nu vine cineva să ţi-o descifreze («gâcind»-o ori «studiind»-o, în orice caz cu puteri mai mari de pătrundere decât ale celorlalţi muritori), tu nu poţi şti ce frumuseţe e ascunsă în rândurile acelea încurcate"[2]. Arta are o putere divinatoare, pe lângă cea oraculară. Ea revelează, iniţiază. Căci pentru noi nimic nu este manifest, nimic nu se descoperă de la sine. Frumuseţea însăşi nu ni se arată. „Căci e mincinoasă învăţătura că frumuseţea omenească e prin sine însăşi luminoasă, că oricare o vede, şi că ea e de la sine destinată a fi înţeleasă şi trăită de muritori" (*R.*). Nu, frumuseţea unei inscripţii – paleograful o ştia atât de bine – nu se descoperă în faţa ochilor neavenitului. Când vrea să-i comunice Martei Bibescu inscripţia preferată ezită între două, căci – spune el – are două suflete: unul, acela al «maestrului Erasmus», filolog, epigrafist, iubitor şi cunoscător al antichităţilor, pentru care mai presus de orice stă marea inscripţie a lui Traian, şi un alt suflet, al muritorului de rând care vibrează la lectura unei inscripţii de mulţumire în cinstea Dioscurilor. Să observăm că amândouă inscripţiile – cea falnic-imperială, şi cea modestă a lui Callicrates şi a oştenilor fericiţi că au scăpat cu bine din război – consacră câte un *monumentum*. Literatura aceasta monumentală are nevoie, însă, de o iniţiere, ca orice artă, fie că e majoră ori minoră. Ea se cere „descifrată". Artistul pârvanian e un sacerdot care oficiază, abstras, care slujeşte descoperind mistere ce rămân însă mistere. Arta este, astfel, o vorbire, alta decât cea obişnuită, mai pură, mai esenţială, mai dificilă. „Fiecare din noi îşi are şi o limbă străină în care oficiază şi ea adesea neînţeleasă chiar celorlalţi tovarăşi, necum încă mulţimii. Cultul nostru pentru cele nouă muze este dară aspru şi pur..." (*Im.*).

---

[2] Scrisoare către M. Simionescu-Rîmniceanu, 25 apr. 1909, în V. Pârvan, *Corespondenţă şi acte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 380.

Retorica scriitorului nu trebuie confundată cu o poetică. Gesturile, tonul sacerdotal nu sunt cele ale unui poet, cu cele ale unui orator. Arta sa este aceea a prozatorului, prin intenționalitatea ei profundă, ca și prin structurile ei stilistice. Poeticul îl amenință în realitate pe acest vorbitor, îl ispitește, ca o sirenă primejdios-atrăgătoare, spre hăurile vorbirii ce se ia pe sine însăși drept obiect. Noi înșine citindu-l pe Pârvan suntem tentați la tot pasul să cădem în cursa sirenelor care ne pândesc, ne încântă, cu vocea lor fermecătoare ce nu rostește nimic, numai modulează materia sonoră, trezind vârtejuri de rezonanță simpatetică. Ascultăm încântați, cum vrăjiți îl ascultau pe profetul în redingotă elevii săi:

„Pe undele Mării Lycie plutește spre Roma, în corabia îmbrăcată cu întunecată purpură, urna funerară a lui Ulpius Nerva Traianus.

Bat valurile cu sunet ritmat în prora corăbiei. Alunecă ușor în cadența perfectă vâslele lungi care mângâie valul. Dinspre Marea Cretică, unde se coboară să se culce, Helios trimite o ploaie de lănci însângerate. Se ridică și se pleacă marea în largile ondulări ale hulei, ca un sân de femeie odihnind fericită. E ritmul de vecinicie a lumilor. E gândul scos din hotare de timp și de spațiu, acordat cu pulsarea astrelor. Ca fumul tămâiei în aer, așa plutește tot mai sus, către cerul albastru, sufletul nostru desfăcut din nimicnicia vieții.

Pe puntea corăbiei e *pervigilium sacrum.*

Alunecă plectrul pe coardele lirei.

Cad sunetele calde, ca lacrimi de aur pe scuturi de argint.

Între cer și mare, în nemărginirea clară, e singur glasul lirei, care sfios șoptește de sufletul omului. E ploaie de note de aur în marea tăcere a serii..."(*P.*).

Cedezi cu delicii tentației glasului care – atunci când este ascultat *în* sine și *pentru* sine – îndeamnă la reverie, adormind conștiința. Dar, am văzut că Pârvan vrea, dimpotrivă, să trezească conștiințele. Dialogul său, mesajul său incită, nu anesteziază. Și apoi, chiar dacă, uneori, în proza sa se organizează scurte secvențe asemănătoare cu fragmentele unei ode ori ale unui epos simbolic, aceste coagule poetice sunt bine asimilate de „gândirea monumentală" (*L.*) a prozatorului. Pentru el, ca și pentru un Michelet, – alt ispitit al poeziei, al liricelor

confesiuni şi delectări, ca şi al complacerii în sine a verbului –, proza este o construcţie superioară oricărei efuziuni, oricât de abisale. Numai prozatorul este în stare să dureze un *Monumentum.* Numai el dialoghează cu umanitatea, cu universul, cu tăcerea însăşi. Poetul este închis în solilocviul său.

Or, Pârvan este prin excelenţă artist-vorbitor. Modul hymnic al prozei sale este un mod al vorbirii ceremoniale, grave, ritmate. *Hymnicul* reprezintă – pentru el – o stare de spirit ca şi o dispoziţie a vorbirii (ὑμνέω însemnând a cânta un cântec grav, religios sau eroic, a celebra în cântece, a lăuda sau a deplânge suferinţele). Hymnicul se asociază cu gnomicul. Poezia sau proza pe care le privilegiază au un caracter sapienţial manifest în formule, sentinţe extrase parcă din tezaurul unei înţelepciuni arhaice. Apoftegmele rostite pe un ton grav demarchează perioadele ample. Stilul oratorului trebuie să fie aulic, gnomicul alternând cu exaltarea, totul lărgind şi spărgând în cele din urmă limitele aulei academice, dând impresia unui cadru imens al discursului. Vorbitorul trebuie să fie calm, ponderat, sentinţios: „Căci mulţi sunt muritorii cei înţelepţi, buni, meşteri în a cuvânta ori a turna chipuri de lut, meşteri în a duce după ei mulţimile. Dar puţini sunt muritorii cuminţi" (*Im.*). Când nobila melancolie gnomică se întrerupe, irumpe sub forma unei imagini mitologice, a unui lamento, ori a unei figuri exultante, patosul. În parabola-meditaţie asupra artei şi artistului, *Laus Daedali,* e foarte clar indicată natura dual㠹 a artisticului, *adevărul* şi *înşelăciunea* sa. Arta e transpunere în materie a „liniilor fundamentale care constituie perpetua amintire a unei mari dureri" (*id.*). Dar tot ea este o supremă înşelăciune: „Şi preferăm să ne înşelăm noi pe noi...". Acest dublu chip al artei este, de fapt, ambiguitatea disperată a prozei. Poezia îşi are alibiurile sale prin care scapă atât de obligaţia *adevărului,* cât şi de oprobriul posibil al *înşelăciunii.* Neavând pretenţia de a rosti adevărul, ea nu poate fi acuzată de a înşela. Ca şi sculptura lui Alegènor, proza este în schimb datoare să folosească cuvântul *oracular,* sibilin prin esenţă, dar totodată revelator, al tainei.

Istoricul, lectorul inscripţiilor săpate în piatră, este mereu dispus să identifice arta verbului cu aceea a statuariei. Artistul său exemplar,

Alegènor, este sculptorul în piatră grăitoare. De aceea, trebuie să urmărim analiza apologetică la care supune el, în *Laus Daedali,* condiţia sculpturii. Verbul, asemenea marmorei, opune o rezistenţă spiritului. Rezistenţa materiei înnobilează gestul artistului, îi conferă o demnitate eroică. Dar nu tot această inerţie a substanţei face ca să fie, îndeobşte, atât de puţină viaţă în operele de artă ? Format printre imaginile antropomorfe ale artei clasice mediteraniene, Alegènor – Pârvan găseşte în trupul omului modelul ideal al sculptorului (ca şi al vorbitorului), canonul uman al oricărei arte. Corpul glorios este modelul ireductibil al artei clasice. Trupul se dovedeşte, însă, uneori, mai puternic decât voinţa de artă: „...trupul nostru însuşi, singurul model după care putem turna ori ciopli materia, nu se poate topi de flacăra gândului, spre a se mlădia la toate visurile fantastice ale geniului nostru antimaterial. Şi atunci, în biata sărăcie a câtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care suntem alcătuiţi, trebuie să găsim semne de arătare şi altora a tainelor din noi" (*id.*). Pârvan visează o artă făcută fiinţă; o artă revelatoare a tainelor fiinţei. Căldura umană – el însuşi trebuie să o recunoască – se pierde, „îngheaţă în contactul cu materia, căreia voim să-i impunem înfăţişarea pasiunii noastre" (*id.*). Arta, în această perspectivă, e luptă cu inerţia firii, a materiei dar şi a noastră. Ea este o violentare a naturii, o înşelare a ei („...o putem înşela să ni se supună" *id.*). Grandoare şi mizerie a artei. Marea revelatoare este o uzurpatoare.

Cu severitatea unui jansenism răsăritean, Pârvan descoperă caracterul futil al artisticului. În orice artă se consumă o sfâşiere a tăcerii primordiale. Şi dacă nu este faptă omenească mai vrednică de înaltele titluri ale umanului decât aceea de a ieşi dintr-un neant primar, nu este gest mai uşuratic decât acela al divertismentului de dragul divertismentului. Or, este în faptul artistic ceva din joaca unor „copii neastâmpăraţi, cari se îmbată de propria lor larmă" (*id.*). Zgomot, mişcare, „împodobiri colorate ori săpate" (*id.*), toate acestea ne fac să uităm tragicul condiţiei noastre. Cunoştea Pârvan critica pascaliană a *divertismentului ?* Probabil. Dar ascetul cugetului era firesc să ajungă la o denunţare a „neseriozităţii" artei. Deloc *homo aestheticus,* el condamnă toate formele pe care le ia juisarea estetică. Spre deosebire,

însă, de Pascal, critica divertismentului artistic se asociază în textele cugetătorului român cu apologia artei *oraculare*. De fapt, cuvântul poate avea valoare de oracol. Şi, s-ar putea spune că, pentru Pârvan, toate artele se reduc la arta cuvântului. Ca atare, în toate se poate desfăşura acţiunea oraculară, revelatoare a cuvântului. „Şi doară cuvântul, spus, ori cântat, ori scris, şi gestul, săpat ori zugrăvit, ori pus viu în mişcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înţeles, pentru taina ce se zbate în sufletul nostru când ne trezim la conştiinţă în mijlocul vieţii" (*id.*). Artistului, care nu e deci un simplu saltimbanc, i se pun marile întrebări, ultime, ale existenţei. Întrebări grave, terifiante chiar, asemenea celor puse de Sfinx. Rareori scriitorul se dovedeşte a fi un Oedip iscusit. De multe ori, el cedează în faţa enigmei, preferând inerţia vieţii comune riscului asumat de spiritul temerar: „...ca nişte copii sfioşi, lăsăm adesea opera neisprăvită, sfinxul neîntrebat, fugind speriaţi înapoi, în pasiva suportare a vieţii" (*L.*). Astfel, creaţia artistică poate fi reprezentată drept o comedie umană, când burlesc jucăuşă, când grav-existenţială. Divertisment sau oracol, arta poetului este aceea a omului care fuge îngrozit din faţa sfinxului, refugiindu-se în jocul totalei uitări, sau care persevereză în voinţa de a răspunde la toate întrebările, deci de a-şi *aminti* totul. De aceea, ca istoric, îl interesează datele nu în nuditatea lor, ci asimilate pe un plan existenţial, ca o memorie a umanităţii. Fără să fie un adept al lui Platon, îl preocupă *reminiscenţele,* urmele unei vieţi (nu a *ideilor* ci a deplinei realităţi, a vieţii trăite, umane). Semnele prezenţei trebuie descoperite şi consemnate pentru a li se reda necontenit, ceea ce neantul le fură: durata. Numai acel artist poate spune, împreună cu Horaţiu, *non omnis moriar,* care a înţeles valoarea cultică a amintirii, care cunoaşte puterea renăscătoare a gândului şi a cuvântului. Înaintea Sfinxului, se cere ca omul să-şi amintească umanitatea sa. De aceea, în ipostaza sculptorului şi a vorbitorului, artistul Pârvan ascultă de obsesia sa profundă: aceea a chemării. El bate cu încăpăţânare la o poartă despre care ştie că nu se va deschide decât pentru a-l înghiţi şi pe el. Dar dincolo de viaţa omului şi îmbrăţişând-o, este viaţa omenirii.

Conştiinţa tragică a lui Pârvan nu sucombă într-un nihilism axiologic. Ea se împlineşte printr-o conştiinţă etică şi chiar printr-una

artistică activă. Etica este aceea stoică. Pârvan aderă la doctrina datoriei fără răsplată. Comentariile lui Marc-Aureliu sunt, pentru el, ateul care respinge miracolele creştine, „singura cale de mângâiere". Cât despre conştiinţa artistului, aceasta nu trebuie confundată cu una estetică. Rareori a existat un artist mai potrivnic oricărui estetism. Concepţia ca şi practica unei arte rituale, cultice, întemeiată pe amintire, deci repetiţie, exclude cultivarea estetică a *unicului*. Tragediile gândite ca şi frizele şi metopele construcţiilor antice, prin stereotipia, prin stilizarea gesturilor consacrând perenitatea pasiunilor umane, sunt pentru autorul *Memorialelor* modele exemplare ale unei arte rituale. Statuile i se par uneori „prea goale de înţeles"; de aceea „seara mă afund în tragici ori rătăcesc la Callirhoe" (*L.*). Frumosul care nu *exprimă*, care e lipsit de sens este zădărnicie. A jertfi frumosului înseamnă a te închina neantului.

Când urmăreşti în corespondenţa lui Pârvan (atât cât ne-a rămas dintr-însa) itinerariul său spiritual, observi cum formarea artistului este, concomitentă cu abolirea estetului. Până şi lecturile şi observaţiile pe marginea lecturilor sale sunt semnificative pentru acest dublu proces. Surorilor sale, Lucreţia şi Elvira, le scrie de la Berlin, în 1905, cu scopuri evident fratern-pedagogice, despre operele care au contribuit la formarea sa spirituală şi pe care le propune ca fiind exemplare. De la Anatole France, Thackeray, Hawthorne, Turgheniev, Alfred de Vigny, Renan, Taine, a primit „lecţii", ca de la nişte maeştri ai spiritului. O asemenea lecţie necesară omului modern i se pare cu neputinţă de primit din partea unor Zola, Tolstoi, D'Annunzio sau H. S. Chamberlain. Virtuţiile proprii unei tinere fete le crede sporite cu ajutorul unor lecturi din Alphonse Daudet, Henry Bordeaux, Thackeray ori Dickens. Oare numai pentru a le scrie moralizator celor cărora le scrie se simte obligat să vitupereze împotriva unor Baudelaire, Verlaine, Moréas, „nişte bolnavi, sufleteşte ca şi trupeşte..."? De fapt, operele literare pe care le admiră sau le osândeşte Pârvan sunt, la acea dată, cele promovate sau condamnate de semănătorişti. A pune în admiraţia ta pe Eminescu, „pe cel mai mare naţionalist... pe cel mai idealist visător", la un loc cu „Baudelaire şi alte jigodii", ce oroare ! Asemănându-l pe „păgânul D'Annunzio" cu puritanul Nathaniel

Hawthorne, îl recomandă pe acesta din urmă. Căci valoarea etică precumpăneşte pentru el asupra valorilor estetice. E evident că Fogazzato, Hawthorne, Bordeaux sunt preferaţi pentru mesajul moral din operele lor. Mai exact, ar trebui să vorbim despre capacitatea lor de a „înălţa", de a oferi accesul la o spiritualitate ideală. Însă atunci când trebuie să definească idealul urmărit, el o face în termenii unei valori etic-estetice. Pentru a deveni un om complet, singurul principiu luat în considerare este cel elin al *Armoniei*. „Pacea cu lumea şi cu tine însuţi, perfecta armonie internă şi externă provenind de la găsirea drumului ce se potriveşte puterilor şi nădejdilor tale, în cutare ori cutare cugetător, iată ţinta pe care trebuie s-o aibă, din acest punct de vedere, citirea operelor literare".

Arta poetică, pentru Pârvan, se întemeiază astfel, în parte cel puţin, pe sacrificarea concupiscenţelor, a libidinei artistice. N-am putea ajunge la extremitatea afirmării unei arte efectuate în pofida artisticului, căci scriitorul nu este un artist fără voie. El elimină (sau vrea să elimine) din prozele sale orice sursă a esteticului. Într-un fel e aceeaşi situaţia istoricului faţă cu istoria. Pârvan n-a vrut să fie doar un *tehnites*, un meseriaş opac la gândul filosofic, la raţiunile superioare ale istoriei pe care le caută exersând istoriografia. *Memorialele* sale – ca şi eseurile – conţin pagini de proză în care sublimul irumpe la tot pasul. Acest *sublim* este evident o valoare estetică, dar conjugată cu acele valori spirituale la care aspira gânditorul. Fiind însă o valoare de *expresie*, nu una *de trăire* (chiar dacă o presupune pe aceasta, sau tinde către aceasta), ea este o valoare artistică. De aceea, vom vedea în *Memoriale* nu actele unui erou tragic, ci paginile unui artist al verbului. Asemenea discursurilor funebre ale lui Bossuet, ele nu vor duce niciodată la canonizarea vorbitorului. Strălucite gesturi verbale, înconjurate de întreg aparatul ritual-ceremonios al vorbirii, pornind dintr-o viziune tragică, ele trădează purtătorul lirei mai curând decât eroul amar. Astfel, chiar dacă gânditorul pune mai presus decât frumosul, iubirea, el o face slujind verbul înflorit. Desigur, declară: „Nu frumosul absolut (în formă, în gândire, în creare), ci iubirea absolută (în binefacere, în milă, în jertfă, în moarte pentru aproapele), e înţelesul vieţii actuale a omului social" (*L.*). Şi, totuşi, opera sa toată – *în forţă, în gândire, în creare* – este aceea a unui slujitor al frumosului

şi adevărului absolut. Este semnificativ un text – puţin cunoscut şi niciodată comentat – al lui Vasile Pârvan, un fragment dintr-o scrisoare către fidelul său prieten M. Simionescu-Rîmniceanu[3]. După Pârvan, orice poet, orice artist poate să surprindă şi să simbolizeze ceea ce este efemer în viaţa omenească. Ceea ce e peren, „esenţa vieţii", nu poate fi intuit şi conceput ideal, nu poate fi exprimat decât de „poetul gânditor". Poetul are o poziţie privilegiată în raport cu totalitatea. Viziunea sa îmbrăţişează mai mult şi pătrunde mai adânc decât aceea a oricărui alt artist. De aici o ordine ierarhică a artelor cu care poezia apare ca o *magister artium:* „Poezia stă astfel deasupra muzicii, care trezeşte în noi eternul inconştient la o nouă viaţă, în schimb, nu poate răspunde la întrebarea despre sensul şi originea vieţii. Singur poetul e în stare să desfăşoare dinaintea ochilor în exemple Viaţa ca Tot, adică în chipul şi esenţa ei. Şi în măsura în care poetul e în stare să conceapă şi să redea fie numai formele, fie şi conţinutul vieţii, este pur şi simplu un pictor sau un profet". Text esenţial pentru poetica lui Pârvan. Viziune cosmotică, forţă revelatoare, iniţiere în arcanele lumii şi existenţei, cuprindere simultană a aparenţelor şi a esenţei, toate acestea îi sunt atribuite poeziei, constituind virtuţile ei caracteristice. Înţelegem acum de ce, atunci când, în *Laus Daedali,* arheologul-poet îl reprezintă pe eroul sculptor contemplând chipul cioplit de el în marmoră, al unui tânăr „chemând pe cineva de departe", el se închipuie simbolic pe sine însuşi în atitudinea sa originară. Tânărul face gestul chemării. „Pe linia nevăzută a depărtării s-ar fi putut întinde firul, de care, trăgând cu degetul şi braţul, tânărul aducea la el pe cel chemat"... „Gura tânărului cioplit în piatră era însă aproape închisă. Ea nu chema". Într-o operă scrisă cu o conştiinţă atât de lucidă ca aceea a lui Pârvan nu este nici un cuvânt care să nu corespundă unei intenţii precise, chiar dacă imaginea e simbolică ori expresia sibilin-oraculară. *Poza* tânărului din elogiul lui *Daedal* este, evident, un autoportret al arheologului-poet. Descoperim într-adevăr, într-însul, obsesia centrală a *chemării,* a *invocării* celor de dincolo. Istoricul dezgroapă civilizaţii moarte,

[3] Cf. Vasile Pârvan, *Corespondenţă şi acte,* ed. îngrijită de Alexandru Zub, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 358-361. (Citărn traducerea în română, a originalului în limba germană, din aceeaşi ediţie, pp. 361-362.)

reconstruieşte în *Getica* o protoistorie obscură, oratorul evocă în *Memorialele* sale morţi iluştri: eroii războiului, împăratul Traian, figuri ale Academiei. Dar invocând lumea apusă a defuncţilor, Pârvan ştie prea bine că bate la o poartă care nu se deschide. Invocării sale nu-i va răspunde niciodată cel invocat. Moartea e tocmai întreruperea dialogului uman, imposibilitatea chemării şi răspunsului. Obsedatul invocaţiei este perfect conştient (luciditate a unei conştiinţe tragice) că nimeni nu se află la capătul chemării sale. El nu crede – cum vom vedea – într-o transcendenţă, într-un dincolo. Nu sunt zei, nici nemurire a sufletului. Dar totuşi, continuă să facă gestul, atât de uman, al chemării. Gest absurd ori tragic ? Nici una nici alta. Gest esenţial al poetului care *imaginează* şi *esenţializează*.

După cum arată Vasile Pârvan, în aceeaşi scrisoare către M. Simionescu-Rîmniceanu: „Esenţă şi aparenţă, adică «nonexistenţa» se interferează în viaţă. Poetul are privilegiul să revalorifice valorile. El poate privi existenţa ca nonexistenţă şi nonexistenţa ca existenţă, şi s-o trateze de parcă ar fi contrariul. Întrucât poetul nu vede doar ceea ce este evident, ci şi ceea ce rămâne ascuns în suflet şi nu poate fi divulgat semenilor; aşa are dreptul să prezinte oamenilor altfel decât ne apar nouă în realitate: căci tocmai aceasta e înşelarea, că viaţa omenească nu este aşa cum o prezinţi, ci cum o faci să pară. Mă refer, firește, la viaţa sufletească, singura viaţă «umană»".

În viziunea lui Pârvan, omul e un emiţător de semne. Cuvântul, temeiul oricărei arte (căci gestul, forma se reduc, pentru Pârvan, la cuvânt), este semn. Aceste semne (ca şi formele) preced existenţa noastră, nu ne aparţin, ci ne depăşesc. Nu le posedăm ci, mai mult, ne posedă. Ca nişte structuri ce se impun experienţei umane, semnele sau formele „ne iau în stăpânirea lor"... „ni se impun cu viaţa lor de străvechi canoane moarte" (*G.*). Există două limite ale cuvântului ca semn, din care derivă un dublu eşec al invocaţiei. O limită e în afara noastră: chemi, dar „de dincolo" nimeni nu răspunde. O altă limită e în noi: nu poţi exprima pe de-a-ntregul ce e în tine. Precursor al celor care, în zilele noastre, teoretizează tragedia limbajului, Pârvan exprimă clar dubla imposibilitate, de a comunica cu incomunicabilul şi de a comunica incomunicabilul. Expresia este o punte fragilă între un *origo* ce nu se poate exprima şi un ţel cu care nu se poate comunica. Lirismul

absolut e cu neputinţă de trăit. „Omul nu poate spune decât lucrurilor potolite, împuţinate, făcute trup, ale vieţii lui lăuntrice. Nici marea bucurie, nici marea durere, nici fericirea, nici moartea, nu se pot spune, în nici un mod simţit, pipăit, altuia" (*id.*). Prin gestul verbal nu putem transmite nimic din mişcările voliţionale ori emoţionale cele mai profunde din noi. Numai judecăţile pot fi codificate; logica se poate face înţeleasă prin semne convenţionale ce se împărtăşesc. „Dar ce e comunicabil e, prin însăşi esenţa lui, comun, obişnuit. Marea iluminare interioară e necomunicabilă" (*id.*). Nu e vorba doar de clipele rare ale unei iluminări extatice. Experienţele incomunicabile la care se referă Pârvan sunt cele ale unei psihologii abisale, în afara oricăror trăiri sacral-mistice. Ca şi Demiurgul lui Eminescu („De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi"), omul lui Pârvan este închis în singurătatea suferinţei sale: „...Tăcerea e mormântul în care închidem toată plângerea sufletului nostru doritor" (*id.*). Există în noi un *funculum*, – cum spuneau medievalii – o scânteie inefabilă a afectelor-limită, ce nu se poate destăinui. Acest inefabil e, în noi, un centru al tăcerii.

Revenind la textul scrisorii lui Pârvan, în care acesta expune vederile sale cu privire la condiţia poeziei şi a poetului, observăm că – în viziunea arheologului-poet – ca şi în aceea a unor rare spirite ale *ordinei* din secolul nostru – un Paul Claudel, un T. S. Eliot – poetul îşi îndeplineşte misiunea, aceea de a comunica cu absolutul şi de a revela esenţele, doar în măsura în care în creaţia sa lirică se desprinde de un eu odios, se deliricizează (înţelegând prin liric expresia de sine). „Măreţia poetului – îi scrie Pârvan prietenului său, M. Simionescu-Rîmniceanu – constă în faptul că are o poziţie cu totul indiferentă faţă de oameni şi lume: el îi înţelege, îi pătrunde, îi descrie, nu-i iubeşte şi nu-i urăşte. E ca un zeu care ar privi goana oamenilor şi ar coborî din când în când să descrie cele văzute. „Înaintea exprimării unor vederi similare de către un Valéry sau un Eliot, clasici ai poeziei secolului XX, Vasile Pârvan formulează o teză poeticii noului clasicism.

Acest bărbat sobru n-a comis niciodată indiscreţia unor mărturisiri prea intime. Lirismul ca o confesiune a afectelor îi repugnă. Descrierea odiosului eu i se pare o slăbiciune nepermisă. Mărturisirea slăbiciunilor firii e necuviincioasă. Tot ce e gând singuratic e ruşinos. Stăpânire de sine a unui emotiv sau ruşine a unui timid ? Pentru a

reconstitui citadela îngropată în cuvinte a sufletului său (căci, ironie a sorții, acest fervent al tăcerii a fost un mare cuvântător), trebuie să recurgem la aluzii, exprimări indirecte și sentințe generale apodictic. Astfel, textul cu care se încheie ciclul *Memorialelor, Laus Daedali – Tăcere,* memorial citit la 20 aprilie 1921, este o *apologia pro vita sua* și o *apologia pro arte sua,* o apărare a vieții și a artei sale, în care arheologul se proiectează pe sine sub chipul unui sculptor. „Eu sunt cel ce săp reliefele funebre cerute de oameni. Eu sunt cel ce săp în marmora tare, ori torn în bronzul alunecos frumusețea cărnii pieritoare. Dar din sufletul meu ce pun eu în cele lucrate ? Cine poate citi din ele ceva despre durerile ori speranțele mele ? Nu sunt eu ca fecioarele tăcute, ale iubitei mele, Mynnó ?"

Sublimul artistic este, întotdeauna, asociat cu o transcendență – fie și cu una a „absolutului iubirii". Cum observa autorul anticului *Tratat despre Sublim,* imaginile sublime apar acolo unde „cele muritoare și cele nemuritoare", oameni și zei sunt puși în contact. Sublimul se naște din întâlnirea acestor poli cu totul opuși, fiind punctul de incandescență al unei *coincidentia oppositorum.* Pârvan neagă, însă, existența unei transcendențe divine. În elementele esteticii sale declarate – fie și numai fragmentar indirect – găsim afirmarea unică a unei lumi a *văzutelor.* Nu putem judeca, nu putem stăpâni decât văzutul. Înfățișarea văzută a lumii e esențială. Și cu toate acestea, deși transcendența e vidă, văzutele sunt cotropitoare, artistul încearcă imposibilul. „Gândurile noastre merg câteodată mai departe decât cerurile și pătrund mai încolo de aceste margini care-nconjoară și care termină toate lucrurile" – ar fi putut-o spune autorul *Memorialelor,* a spus-o de fapt autorul *Tratatului despre Sublim.*

„Căci adevărul în sine, dreptatea în sine, frumosul în sine sunt senine și reci ca înălțimile cerului..." Lumina rece hyperionică scaldă spațiul în care ne inițiază cuvintele lui Pârvan. Cuvintele ne introduc într-o calm-armonioasă *împărăție a liniștei* pe care a visat-o.

TUDOR VIANU

O afirmaţie a lui Tudor Vianu din *Estetica* manifestă caracterul ştiinţific-aplicat şi ametafizic al concepţiei sale teoretice despre poezie. După esteticianul nostru, poezia (ca şi, de altfel, dansul, muzica, arhitectura, sculptura, pictura) este o noţiune abstractă, fără un corelativ într-un obiect, este un concept extras prin abstragere, prin sinteza teoretică a operelor individuale. „Nimeni nu are de-a face în contemplaţie cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice..."[1]. Poezia, ca artă, ar fi doar o construcţie teoretică a spiritului, rezultatul unei operaţii de clasificare, aplicată asupra operelor concrete. Aceasta ar însemna, oare, că nu există, de fapt, pentru noi poezie, ci numai poezii ?

Celor mai multe lucrări de estetică, apărute în prima jumătate a secolului nostru, li se poate reproşa o neaderenţă flagrantă la fenomenul poetic contemporan. Aplecaţi, îndeobşte, asupra unor opere consacrate, esteticienii n-au încercat decât rareori să asimileze teoretic experienţele artei din timpul lor. Rezistenţa esteticii, ca şi a istoriei literare universitare franceze, la poezia „noua", – de la Baudelaire la suprarealism – tendinţele antimoderne ale unor gânditori germani sau englezi, provincialismul estetic retrograd din cele mai multe ţări, au dus la un decalaj considerabil între speculaţia filosofică modernă asupra artei şi arta modernă ea însăşi.

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 143.

Neasimilarea experienţelor artistice moderne din partea esteticienilor se datoreşte unor multiple inerţii şi fixaţiuni, între care cele mai importante sunt: persistenţa preceptelor şi perspectivelor unei arte poetice clasice care au devenit categorii estetice, şi fixarea asupra unor modele artistice, nu mai puţin clasice, investite cu caracterul exemplarităţii. Cele două direcţii pe care le-a urmat estetica de la începuturile ei, aceea a cercetării obiectului estetic ca şi aceea a analizei actului estetic, continuă să-şi aibă reprezentanţi. Metafizicii idealiste a frumosului i s-a substituit încă în secolul trecut o psihologie a artei, sistemelor intelectualist-obiective li s-au opus concepţii psihologist-subiective, o estetică a formei şi a expresiei a apărut mai târziu, dar îndemnul lui Husserl, „înapoi la fapte" (şi printre acestea, în cazul nostru, la „faptul poeziei vii") a fost urmat mult mai puţin în domeniul esteticii decât în alte discipline filosofice. Esteticianul, în opoziţie cu criticul care urmăreşte fenomenul artistic *in vivo*, pare că se simte obligat să-l studieze *in vitro*. Eroare pe care prea puţini reprezentanţi ai esteticii contemporane s-au ferit să o comită.

Tudor Vianu a intuit, fără îndoială, această deficienţă a esteticilor contemporane, şi de aceea găsim în propriul său tratat o aderenţă la fenomenul poetic şi general artistic mult mai mare decât în alte lucrări similare ale timpului, chiar şi în cele mai prestigioase, precum în ultima *Estetică* filosofică sistematică, aceea a lui Nikolai Hartmann. Dar nu numai ignorarea fenomenelor artistice moderne constituie o cauză a absenţei unei teoreze a poeticului (ca să folosim un termen al lui Benedetto Croce) din esteticile contemporane. Acea teză pe care am văzut că o susţinea Vianu cu privire la poezie ca entitate abstractă, inexistentă în plan concret, a împiedicat pe unii esteticieni moderni să încerce o teoretizare a datelor poetice. Acestea erau părăsite, în cel mai bun caz, pe seama unei *Literaturwissenschaft* (în şcoala germană). Uneori, neglijarea totală a unei fenomenologii a poeticului ducea la speculaţii estetice vane privind poezia ca obiect estetic ori ca act estetic.

În *Estetica* sa, Nikolai Hartmann enumără patru căi posibile ale analizei, care converg spre cele două obiective mari ale esteticii. Într-adevăr, *obiectul* estetic poate fi analizat, pe de o parte, în structura

sa, pe de altă parte, în caracterul său axiologic (*Wertcharakter*), iar *actul* estetic poate fi considerat sub specia actului respectiv al contemplării, ori sub acela al producției, al actului creator. Numai trei din aceste căi ale analizei estetice sunt – după părerea lui Hartmann – practicabile, obstacole „de neînvins" barând *ad initio* accesul la cea de a patra, la analiza creației artistice. Faptul că marele profesor care ocupa catedra lui Hegel la Universitatea din Berlin socotea în ultima sa operă că „nimic nu e mai obscur, mai misterios, decât fapta artistului creator", că actul producerii pare să fie unul din acelea care exclud o conștiință întovărășitoare a actului, nu ne miră. O întreagă tradiție, pornind de la *Ion*, dialogul în care Platon înfățișează poetul ca pe o ființă „sacră" ce „nu e în stare să creeze dacă nu e inspirat de un zeu", a remarcat mereu caracterul misterios al creației artistice. Ceea ce nu poate nedumeri în afirmația lui Hartmann, gânditor deloc exclusivist, deschis multiplicității posibilului, este instransigența sa în respingerea posibilităților unei estetici întemeiate pe o analiză a creației artistice. Nimic mai simptomatic însă pentru neînțelegerea, fatală esteticii, a fenomenului artistic modern, decât o asemenea intransigență. Căci, ceea ce numim artă modernă s-a constituit în mare măsură printr-o criză a creației; experiențele cruciale ale artei sunt cele în care creația artistică, devenindu-și sieși problematică, se ia pe sine drept obiect. Dacă se poate vorbi de o revoluție în artă, consumată în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului nostru, ea s-a manifestat, înainte de toate printr-o înnoire a vederilor asupra actului creator ca atare. Hölderlin a fost cel dintâi poet modern care a poematizat poeticul în sine. De la el – ca să fixăm un punct ipotetic de plecare – până la Beckett, a cărui operă, în zilele noastre, e o denegare a creației prin creație, o eschatotogie a artisticului proclamând imposibilitatea artei și neputința de a renunța la creație, la „cuvântare", arta modernă reprezintă antropologic o mutație în statutul existențial al creatorului, iar estetica o mutație în conștiința de sine a creatorului.

Lipsurile (metodologic explicabile) ale sistematicii estetice îi erau conștiente lui Tudor Vianu care, puțin timp după publicarea (în 1934-1936) a *Esteticii* sale, a încercât – cum însuși mărturisește – o variere

a perspectivei din această lucrare, în ce priveşte poezia. Opera de artă (inclusiv cea poetică) fusese descrisă în modul producerii, a structurii, a tipurilor ei, ca şi a receptării ei. Chiar limitele pe care şi le impunea esteticianul într-o analiză filosofică a poeziei, pe care în *Estetica* o consideră un simplu concept abstract, un nume colectiv pentru o serie de fapt, îl împiedicaseră să pătrundă până la „rădăcina" operei de artă, până la esenţa poeticului. De aceea, în *Filosofie şi poezie,* prin prisma unui studiu comparativ, Vianu îşi propune să sublinească lipsurile din *Estetica* şi să elucideze unele puncte obscure din statutul poeziei, respectiv al filosofiei.

Epoca modernă, după cum a arătat în repetate rânduri Tudor Vianu, este caracterizată, înainte de toate, printr-o tendinţă spre autonomizare a condiţiei umane, ca şi printr-o serie de năzuinţe spre autonomie ale diverselor domenii ale culturii. În Kant, esteticianul vede – pe urmele lui Heinrich Rickert – filosoful autonomizării moderne a valorilor. Or, el însuşi, Vianu, în lucrările sale majore – în *Estetica, Filosofia culturii,* în *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observaţia conştiinţei,* ca şi în *Filosofie şi poezie* – îşi propune o depăşire a autonomiei kantiene a valorilor (şi îndeosebi a autonomiei artistice) prin întemeierea axiologică, estetică şi chiar general-filosofică a unei concepţii integratoare. Desigur nu puteau fi ignorate câştigurile rezultate pe urma autonomizării valorilor. Barierele între ştiinţă şi religie, etică şi estetică au folosit acestor domenii ale culturii. Dar independenţa valorilor a dus mai departe spre o diferenţiere marcată a funcţiunilor, a însuşirilor. De aceea, Tudor Vianu observă: „Nu împărţirea domeniului spiritual ni se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrângă şi să adâncească fiecare din aceste domenii"[2].

În pofida procesului general de autonomizare a culturii, religia, filosofia şi arta au păstrat – după Vianu – posibilitatea viziunii totalitare. Există, desigur, mai ales în lumea contemporană, tendinţe autonomiste, puriste, sau vizând spre specializare şi în aceste domenii.

---

[2] Tudor Vianu, *Filosofie şi poezie,* Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971, p. 13.

Dar filosoful îşi propune, programatic, o critică a autonomismului artei (în speţă a poeziei), căci o altă limitată la perimetrul ei estetic se privează de aportul necesar al filosofiei. De aici nevoia unui studiu al modalităţilor poetice în conjucţie cu filosofia.

Un sentiment al unităţii între filosofie şi poezie a fost corupt şi a dispărut pentru a fi reactivat în timpurile mai noi. Romantica este, astfel, prin excelenţă epoca uniunii dintre filosofie şi poezie. Dar, pentru un Schelling, arta e tributară filosofiei, pe când filosofia nu datorează nimic artei. Iar Hegel prevede neantizarea artei printr-o filosofie a spiritului. Pericolul absorbirii poeziei prin expansionismul filosofic stârneşte reacţiunea poeziei care se apără prin doctrina artei pentru artă, prin epurarea poeziei de conţinutul filosofic. O altă reacţie de protecţie a poeziei este apariţia unei „poezii filosofice", deci a ideaţiei filosofice în versuri. A treia şi ultima apărare de sine a poeziei este aceea a reîntoarcerii la sursele sale arhaice, la mit şi legendă. Toate aceste soluţii datează; ele şi-au pierdut actualitatea (când nu au reapărut sub avataruri diferite). „Poezia filosofică" (acea *Gedankenlyrik* pe care o ironiza Paul Zarifopol) s-a dovedit o formulă hibridă. Tot astfel, diversele tendinţe estetizante înglobate sub formula „artei pentru artă".

Din studiul istoric al raporturilor dintre filosofie şi poezie, poezie şi mitologie, ca şi din analiza critică a poeziei filosofice, ori a diverselor interpretări filosofice ale poeziei, putem deduce o viziune a lui Tudor Vianu asupra *situaţiei* poeticului. Nici în *Filosofie şi poezie* esteticianul nu încearcă o tratare filosofică a naturii poeziei, o definire a poeticului sau a esenţei poeziei (asemenea lui Heidegger, în *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*). Totuşi se pot deduce din reflecţiile sale asupra raporturilor dintre filosofie şi poezie câteva teze privind statutul acesteia din urmă ca artă a totalităţii.

Înainte de toate, despre valoarea filosofică a poeziei. Aceasta este un efect ce se obţine fără efort de conceptualizare, fără expuneri didactice, retorice. „Înrudirea dintre filosofie şi poezie nu este un efect al identităţii lor de conţinut, ci al unui elan către totalitate şi necondiţionat care le străbate deopotrivă"[3]. Nu e necesară o justificare

[3] *Id.*, p. 27.

a existenței uneia față de cealaltă. Ele sunt forme înrudite, dar originale, există simultan și – susține Vianu, fără o motivare mai apropiată – nu se determină temporal. În ce privește mitul și rolul său în spațiul poeziei, esteticianul critică unele teze romantice pentru a adopta concepția lui Nietzsche, după care mitul (sub forma trăirii metafizice, nu a unor idei mitice) constituie o permanență, o matrice a poeziei.

Dacă mitul poate să fecundeze poezia, ideile filosofice poematizate, mai ales cu scopuri didactice, nu fac decât să adultereze poeticul. Vianu trasează delimitări clare între poezia filosofilor (Parmenide, Heraclit, Pitagora), și aceea a poeților care au filosofat. Aceștia din urmă, la rândul lor, expun idei filosofice în poezia lor cu scopuri didactice, ori sugerează, proiectează viziuni ce pot fi explicitate filosofic. Distincțiile sunt necesare pentru a stabili funcția ideii filosofice în structura poetică. Respingând formula unei „poezii de concepție", Vianu consideră că o poezie autentică conține „o «implicație» absolută", ca și filosofia ori religia, de unde încercările vane de a o identifica ca aceasta. Pretextând teza lui Panait Cerna, *Gedankenlyrik,* descoperă într-însa elemente ce anunță formula bremondiană, ca și o tentativă de a depăși limitele înguste ale poeziei ideilor abstracte. Soluția estetică a lui Cerna, influențată de gândirea lui Johannes Volkelt, separă două moduri ale poeziei filosofice, una care exprimă idei, alta care le simbolizează. Eroarea lui Cerna – consideră Vianu – e de a-și fi închis drumul către „conceptul poeziei absolute". E adevărat că nici autorul studiului *Filosofie și poezie* nu analizează mai de-aproape acest concept. De el ține însă caracterul esențial atribuit poeticului, și anume a „deschide perspective către viața supremă a spiritului".

Deși filozofia poate utiliza imagini poetice, ea nu poate fi redusă la o formă a poeziei. De altfel, raporturile dintre filosofie și poezie nu sunt întru totul simetrice. O teză pe care esteticianul nostru încearcă să o întemeieze pe considerații privind valoarea poeziei este aceea a filosofiei ce nu s-ar putea dispensa de auxiliile poeziei, în timp ce poezia poate să năzuiască la o aprehendare a absolutului, fără să recurgă la concepte sau raționamente filosofice. Corolarul dedus din această teză privește, de fapt, motivarea ei. Situația privilegiată a

poeziei în raport eu filosofia ar deriva din spontaneitatea originală a forţelor poetice ale spiritului. „Există deci o poezie fără filosofie, dar şi o filosofie fără poezie"[4] – teză foarte discutabilă, prin care Vianu nu vrea însă să legitimeze abuzul de lirism din unele texte presupus filosofice ale epocii.

Tot astfel, cercetând anumite interpretări filosofice ale poeziei, el respinge – printre altele – o concepţie din filosofia culturii a lui Blaga, după care poeţii şi artele, ori sistemele filosofice ar fi interpretate prin încadrarea într-un stil al culturii de care aparţin. Tipizarea operei şi clasificarea ei nu pune în lumină decât apartenenţa ei la o generalitate, nu şi specificul ei.

Nici *Estetica,* nici studiul despre *Filosofie şi poezie* nu conţin decât rare consideraţii asupra poeziei în sine, în prima dintre aceste lucrări conceptul de poezie fiind privit cu o suspiciune metodică, în a doua fiind tratat prin prisma unor relaţii cu filosofia. Estetica filosofică nu se dovedeşte un cadru favorabil cercetărilor de poetică. Mult mai fecunde se arată, în această direcţie, preocupările lui Vianu în domeniul stilisticii literare. Interesul pentru anumite teme pe care cei vechi le-ar fi numit retorice s-a manifestat de timpuriu în cariera sa spirituală. Anumite lipsuri – pe care le recunoştea – în formaţia sa filosofică l-au împiedicat probabil în explorarea mai asiduă a unor tărâmuri pentru care, mai târziu, în împrejurări speciale, va demonstra o curiozitate din ce în ce mai accentuată. Reflecţiile lui Vianu asupra poeziei trebuie căutate mai degrabă în această sferă a studiilor discursului poetic, decât în lucrările sale de estetică filosofică. Deşi prima sa carte, teza sa de doctorat, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik,* a avut ca materie – dacă nu şi ca temă –, poetica lui Schiller, numai atunci când îşi va pune primele întrebări cu privire la limba poetului şi la stilul său individual, raportat la limba populară şi stilul colectiv al instrumentului lingvistic, va descoperi cu adevărat spaţiul unor explorări sistematice ale fenomenelor poetice. Dacă în volumul de eseuri *Arta şi frumosul* (1931) nu găsim încă nici un text închinat poeziei, în *Studii de filosofie şi estetică* (1939) întâlnim micul eseu *Paradoxul poeziei.* Câţiva ani

[4] *Id.*, p. 67-68.

mai târziu, un nou volum de eseuri, *Figuri şi forme literare* (1926), cuprinde de astă dată mai multe texte, printre care *Eul poetic, Note asupra obscurităţii poetice, Stare poetică şi formă poetică. O formă poetică rară.* În sfârşit, în anii '50, profesorul Vianu întreprinde un studiu aprofundat al unor probleme de stilistică, îndeosebi în *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică.*

„Paradoxul poeziei" este unul de natură lingvistică, nu estetică, dar având implicaţii pe planul conştiinţei estetice. Statutul estetic al poeziei epigonilor clasicismului determină o anumită manipulare a figurilor de stil. Metafora, comparaţia, hiperbola ori metonimia erau considerate simple ornamente aplicabile unei materii indiferente (sau şablonate printr-o tematică convenţională). Tropologia clasică are deci relaţii cu structura estetică a operei clasice, cu dihotomia ei în conţinut şi formă. Dacă idealismul poskantian a propus o teorie a fuziunii dintre materie şi formă este pentru a contesta statutul dual al poeziei clasice şi neoclasice. Pledoaria lui Tudor Vianu se inserează în acest proces având drept obiect demonstrarea faptului că materia poetică nu este originar informă, că ea are o realitate estetică în sine. Ceea ce propune el, în *Paradoxul poeziei,* este o nouă serie de disocieri, între „estetic" şi „artistic", între formă şi materie, şi, în subsidiar, între stilul poetului şi stilul colectiv al instrumentului lingvistic de care se foloseşte. Ultima disociere e în relaţie cu un alt cuplu antitetic şi corelat – inspiraţia personală şi tradiţia comună.

Vorbind despre materia creaţiei poetice, esteticianul se referă atât la limba cât şi la tematica ei. Or, tocmai în caracterul particular al acestei materii rezidă paradoxul poeziei. Orice artist duce o luptă cu materia artei sale. Dar conflictul poetului este tragic pentru că: „Limba se prenumeră printre cele mai improprii materii artistice"[5]. Remarcă interesantă, când ştim că Vianu cunoştea bine virtualităţile estetice ale limbii, muzicalitatea, virtuţile incantatorii, vizionare etc. Dar, toate aceste calităţi estetice sunt limitate şi, ca neutralizate, în cadrul limbajului comun, adaptat altor funcţii pragmatice. Or funcţiile

[5] Tudor Vianu, *Paradoxul poeziei,* în *Opere,* vol. 4, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 26.

intelectuale, de comunicare, şi practic-active ale limbajului precumpănesc asupra celei poetice. Materia primă a limbajului poetic este, deci, prozaică. De unde paradoxul tragic al obligaţiei de a manevra o materie improprie, de a lupta contra curentului firesc al limbii. Întrebarea pe care şi-o pune Vianu, foarte legitimă, cu privire la modul în care se petrece operaţia de transmutare a valenţelor acestui limbaj impropriu în limbajul propriu al poeziei este, într-adevăr, întrebarea-cheie a poeticii moderne. Ştim că I. A. Richards a propus, în vederea întemeierii lingvistice a metodei de *„close reading"*, o distincţie între enunţul „pur ştiinţific, impersonal şi neutru" al cuvintelor cu funcţie referenţială, şi anunţul „emotiv, care exprimă şi evocă stări sufleteşti". Delimitând cele două limbaje, cu funcţii diferite, stabilind opoziţia dintre referinţă şi atitudine, Richards şi Ogden definesc un limbaj diferit de alte tipuri de limbaj. Asemenea deosebiri între tipurile de discurs, ca şi precizarea caracterelor discursului poetic constituie în lucrările lui Roman Jakobson asupra limbajului poetic o bază lingvistică a lucrărilor de poetică de mai târziu. În *Paradoxul poeziei,* Vianu se mulţumeşte să schiţeze întrebarea (la care declară că n-a întâlnit încă răspunsuri în tratatele de poetică). În 1938, când publica acest text, profesorul era conştient de faptul că „estetica limbii" (pe care o considera, încă, un capitol al esteticii literare) are drept obiect cercetarea virtualităţilor estetice ale materiei folosite în arta poetului.

Ideea unei dihotomii a câmpului lingvistic, a unei duble intenţionalităţi a faptului verbal, îl preocupă în continuare. Elaborând *Arta prozatorilor români* (publicată în 1941), Vianu este obligat să mediteze cu mai accentuată stringenţă asupra fenomenelor stilistice. Într-un text constituind un preambul teoretic la această carte (*Dubla intuiţie a limbajului şi problema stilului*) demersul stilistic este fundamentat prin disocierea între limbajul *tranzitiv,* al comunicării obişnuite, cu funcţie pragmatică, şi limbajul *reflexiv,* în care se reflectă însuşi care produce acest mod al discursului. Dacă în *Paradoxul poeziei* meditaţia se păstra încă pe nivelul unei estetici filosofice, aici avem o tratare stilistică a problemei. Faptul că abordarea stilistică a problematicii poetice, şi, în general literar, îl atrage tot mai mult pe

Tudor Vianu, în anii '40 şi '50 este probat şi prin încercarea de sistematizare didactică a studiilor sale în Cursul de stilistică pe care-l predă la Universitate în anul 1942-1943[6].

Ideea cea mai originală din *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului* (1941) este aceea a raportului de inversă proporţionalitate în care s-ar afla aceste două funcţii. „Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât creşte valoarea ei «tranzitivă», cu atât scade valoarea ei «reflexivă», cu atât se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o"[7]. De aici se pot deduce caracterele limbajului poetic, de o tranzitivitate mărginită şi de o reflexivitate infinită. Observăm că, planul stilistic al reflecţiilor lui Tudor Vianu cuprinde, încă, în această perioadă, doar aspectele comunicării – mai largi sau mai restrânse – a limbajului tranzitiv ori reflexiv. Limbajul poetic este definit numai sub specia acestei „desocializări" a expresiei. Ca şi în eseul *Paradoxul poeziei*, şi aici Vianu urmăreşte pericolele care pândesc expresia poetică, dublă primejdie ce decurge din natura însăşi a limbajului comun. Astfel, obscuritatea e un efect al concentrării exclusive a discursului poetic în reflexivitatea sa, mergând până la o incifrare, la o închidere totală. Pierderea într-o tranzitivitate totală în limbajul prozaic, cedarea în faţa ispitelor discursului banal, comun, e o altă primejdie opusă celei dintâi. Dar, din analiza acestor tentaţii opuse, Vianu extrage – cu ponderea spiritului său înclinat spre soluţiile mediatoare – o definiţie a stilului poetic, ca „ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic"[8]. Tot pe o linie de echilibru între tentaţii contrare se află o altă definiţie a discursului poetic, pe care Vianu o propune în textul *Limba poetică* (1950), şi în care bipolaritatea e constituită prin forţele de continuitate şi cele de ruptură ale limbii. Cele două înţelesuri ale limbii poetice le conferă pe

[6] Textul cursului este publicat în Addenda volumului 4, conţinând studii de stilistică, din Tudor Vianu, *Opere*, p. 507-627.

[7] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 4, ed. cit., p. 30-31.

[8] *Id.*, p. 34.

de o parte limba poetică tradițional constituită, pe de altă parte cea nouă și înnoitoare pe care o reprezintă aportul marilor poeți.

În *Probleme de stil și artă literară* (1955) Tudor Vianu revine, în câteva texte, printre care în cel intitulat *Măiestria stilistică,* cu unele precizări privind inovarea în discursul poetic. Poetic creează valori noi lingvistice și stilistice, prin dispunerea accentelor tonice ale cuvintelor limbajului comun conform schemelor ritmice proprii. Pornind de la proprietățile generale ale limbajului, el inovează și pe planul semantic, dând cuvintelor sensuri noi, creând „fapte lingvistice inovatoare". Aceasta îndeosebi prin metaforizarea cuvintelor comune. Stilistic, asistăm la o transformare – în poezie – a faptelor generale de repetiție lingvistică în fapte de inovație. În asemenea transmutări și metamorfoze rezidă „măiestria stilistică" a poetului. Dar posibilitatea unor astfel de transformări și inovații este înscrisă în chiar structura limbajului comun. În discursul obișnuit se pot distinge serii expresive, ritmate, de cuvinte, ca și fenomenul general al polisemantismului care dă posibilitatea metaforizării poetice.

Studiul formelor poetice devine mai aplicat în unele memorii erudite ale lui Tudor Vianu. Printre acestea se remarcă textele: *Alegorie și simbol, O formă poetică rară, Observații asupra metaforei poetice,* precum și *Construcții retorice, parataxe și imagini succesive în poezie.* Fiind studii de stilistică aplicată, reflecțiile de ordinul poeticii sunt rare în aceste texte, ca și în mai ampla lucrare monografică *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957). Să ne oprim, totuși, asupra unor idei care indică unele preocupări ce depășesc cadrul strict tehnic, stilistic.

După Vianu, un fapt semnificativ într-o simptomatologie a poeziei noi este raportul invers proporțional între creșterea importanței poetice a simbolului și descreșterea interesului pentru lirica filosofică. În studiul *Alegorie și simbol,* este descris procesul dezintelectualizării, ca și al autonomizării lui. Într-adevăr, după o primă etapă de confuzie și nediferențiere a simbolului de alegorie (denumind ca atare semnul care exprimă o idee), simbolul e transformat îndeosebi de filosofii idealiști, într-un factor de relaționare mai intimă, de co-prezență a semnului și ideii, pentru ca să devină apoi un semn-"stare de suflet", o imagine sau

un peisaj filtrat printr-o subiectivitate, şi, în cele din urmă, expresia unei intuiţii profunde, chiar abisale, a spiritului. Este evidentă desprinderea treptată a simbolului poetic de conţinutul ideatic şi orientarea sa spre intuiţii, afecte, viziuni nonintelectuale. Or, Vianu consideră că o dată cu încetarea utilizării simbolului ca semn al ideii, lirica de concepţie şi-a pierdut atât instrumentul principal cât şi raţiunea de a fi. Ceea ce este mai important în procesul dezintelectualizării simbolului este activarea sa ca „organ al absolutului". Trebuie să asociem această afirmaţie, făcută parcă în treacăt, cu reflecţia asupra *poeziei absolute*. Formula lui Paul Valéry apare la Tudor Vianu pentru a desena însă o lirică dezintelectualizată, în sensul îndepărtării stratului izolator al conceptelor şi al erupţiei straturilor profunde ale spiritului sub forma simbolului.

Din *Problemele metaforei* vom semnala doar clasificările autorului în raport cu funcţia unificatoare a metaforei. Spre deosebire de Blaga care separa metaforele plasticizante de cele revelatorii, distincţie întemeiată nu numai pe structura şi funcţia figurilor respective, ci pe poziţia lor în orizontul revelator al culturii umane în ansamblul ei, Vianu separă metaforele cosmologice de cele personificatoare, în baza funcţiei lor raportată la elementele cosmice, respectiv umane. Dacă în cele dintâi umanul e extins până la limite cosmice, în celelalte cosmicul e interiorizat. Căci, în viziunea lui Vianu metafora poetică nu este investită cu funcţii revelatoare, ci cu o structură semantică dublă, alcătuită dintr-un plan manifest şi exprimat şi altul profund şi latent. Ca atare, metafora ne pune în faţa unei duble serialităţi, a două planuri, dintre care unul superficial şi aparent, altul ascuns. Profunzimea cvasiinfinită (polisemia) a metaforei face ca interpretarea ei să rămână mereu deschisă. Semnificaţia unei metafore este practic inepuizabilă. Poezia e prin excelenţă operă deschisă. Vianu consideră unele vaste poeme (*Divina Commedia, Regele Lear, Faust* etc.) drept metafore lărgite.

Memoriul *Ut pictura poesis* (1961) se vrea un text de „estetică structuralistă", o încercare de a trata cazul unei formule antice privind forma estetică, în spiritul unei teorii moderne a structurii. Raportul dintre *gignomenon* şi *gegonos*, studiat pe plan istoric, în memoriul

amintit, ar putea fi extins într-o viziune structuralistă mai amplă a poeticului.

Vianu se mulţumeşte să analizeze vechiul cuplu aristoxenic de concepte, privindu-le asociate, *gignomenon* ca percepţie succesivă, integrat în *gegonos,* configuraţia.

O schiţă a unei poetici posibile apare într-un alt memoriu, intitulat *Starea poetică şi forma poetică*[9]. Pornind de la analiza unei poezii de Ion Vinea (*Pastelul marin*) şi observând în aceasta un anumit model poetic imitat de mai tinerii lirici ai timpului, model caracterizat prin imagini rare, prin succesiunea nemotivată logic a acestor imagini, asemenea celor onirice, ca şi prin structuri sintactice deschise, Tudor Vianu proiectează epura unei condiţii noi a poetului, ca receptacol al graţiei poetice, ce transcrie şi nu informează, exprimă şi nu comunică. Ceea ce transmite un asemenea poem este o stare poetică, şi aceasta prin sacrificarea *formei poetice* sau cel puţin prin eliberarea stării de sub imperativele formale convenţionale. Orientarea către starea poetică prin dezorganizarea formală ar fi caracteristică evoluţiei moderne a poeziei. Prozodia, tiparele preexistente, rigorile privind alternanţa rimelor, ritmul, succesiunea strofică sunt părăsite, *forma* (înţeleasă ca supunere la asemenea comandamente) trecând printr-o criză simptomatică. A poematiza nu mai înseamnă a opera prin tipare convenţionale preexistente asupra unei materii neutre. Dacă Valéry a mai încercat să reînvie tipul de *poeta faber* (şi nu numai el), alţi teoreticieni (precum Henri Bremond) au denunţat vanitatea unor accesorii ale poeziei. O tradiţie a poeticii inefabilului, a lui *je ne sais quoi,* triumfă. Vianu recunoaşte că starea poetică este relativ independentă de forma poetică, subsistenţa ei nefiind afectată de dezorganizarea formei (de unde tezele privind transcendenţa poetică). Revizuindu-şi unele opinii exprimate în *Filosofie şi poezie,* esteticianul susţine că experienţa poeziei mai noi i-a oferit argumente privind starea

[9] Tudor Vianu, *Starea poetică şi forma poetică, Revista Fundaţiilor Regale,* XII, nr. 1, 1945, p. 148-154, retipărit în *Figuri şi forme literare.* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1947.

poetică purtătoare a reflexului unei transcendenţe, ce se extinde independent de forma poetică în dezagregare.

Recunoaşterea aceasta are o serie de urmări. Interesul pentru stări poetice redate direct ar deriva, după Vianu, din nevoia de „imediatitate". Autenticitatea şi perfecţiunea formală constituie criteriul esenţial al poeticului, spontaneitatea e preferată elaborării. Arta poetului devine, în consecinţă, mai puţin lucrare de plasticizare, cât mărturie, revelaţie, cunoaştere. Estetica formelor noi poetice nu se mai subsumează unui sistem de periodicităţi – cum defineşte Vianu forma poetică. Toate acele periodicităţi (ale accentelor ritmice, ale rimelor, ale refrenelor sau figurilor strofice) reprezintă doar o formă raţionalizată a timpului şi, pe planul subiectivităţii, o alternanţă a aşteptării şi a împlinirii, a tensiunii şi detentei. Dar poemele de stări nu presupun nici integrarea într-o asemenea temporalitate, nici succesiunea unor asemenea trăiri ritmice. Invenţia continuă ia locul periodicităţilor. Pe când timpul formelor poetice priveşte înainte, ca o aşteptare şi înapoi, spre împlinire, timpul stărilor poetice priveşte doar înainte. Desfăşurare „pulsativă" de o parte, continuă, de altă parte. Evident, Vianu asociază o asemenea tendinţă a poeziei noi de a pătrunde mai adânc în esenţa timpului, dincolo de formele sale raţionalizate, cu concepţia bergsoniană a „duratei pure". Distincţia între poetica stărilor şi a formei poetice se referă şi la poziţia poetului nou, care „se confesează", faţă de cel vechi care „se stilizează". Sinceritate, spontaneitate, impulsivitate, chiar cinism al eului poetic, se opun forţelor inhibiţiei, rezervei şi discreţiei. Dar, deşi trasează cu luciditate un tablou al noii poetici, Tudor Vianu nu crede în triumful ei deplin şi definitiv. Esteticianul recunoaşte primejdiile formalismului steril şi ştie că virtuozitatea în gol a putut determina o întoarcere spre expresii poetice mai spontane. „Dar nu este cu neputinţă ca faptul cuceririi unor noi regiuni ale sensibilităţii şi al unor stări poetice noi să nu se subordoneze în cele din urmă legii severe a formei, restaurând astfel vechiul înţeles al poeziei, izvorul atâtor bucurii înalte şi pure"[10]. Esteticianul – cum dovedeşte această declaraţie confesivă a sa – rămâne fidel unui clasicism liberal care îi era structural.

[10] *Id., ibid.*

G. CĂLINESCU

Titlul *Principii de estetică*, pe care l-au primit, la publicarea în volum, prelegerile ţinute de G. Călinescu la Facultatea de filosofie şi litere din Iaşi, în primăvara anului 1938, nu este cel mai apropiat substanţei acestui opuscul. De fapt, e un „Curs de poezie" (aşa îl intitulase la început autorul) şi dacă estetica nu este absentă – cum se şi cuvine – dintr-o asemenea lucrare, „principiile" pe care le întâlnim în ea sunt mai curând o sumă de precepte ale unei arte poetice. Profesorul vorbeşte, în prefaţă, despre un „program" pe care l-ar constitui de fapt minusculul său curs de poezie. Programul unor studii ce ar urma să fie elaborate, dezvoltate. Caracterul programatic (de astă dată în sensul unui program poetic) pe care-l vădeşte cursul, adăugat conţinutului său preceptistic precum şi paradigmelor, adică analizelor şi prezentărilor de cazuri exemplare, toate acestea fac din micul curs o *ars poetica* nedogmatică dar nu lipsită de rigoare.

Însăşi perspectiva pe care o are G. Călinescu asupra esteticii vădeşte caracterul de „program", de intenţionalitate conştientă şi de finalizare practică pe care-l are o artă poetică, sistematizare, mai mult ori mai puţin riguroasă a unor experienţe artistice. Departe de a fundamenta o estetică în *Principiile* sale, criticul subminează disciplina, considerând-o un discurs de compensaţie, o ştiinţă – *Ersatz*, născută din impotenţa unor intelectuali, lipsiţi de sensibilitate artistică şi nevoiţi să caute un substitut în judecăţi „aşa-zise obiective". Unei frigidităţi, mai degrabă decât unei impotenţe s-ar datora naşterea esteticii ca ştiinţă. Idee, firește, tipică de artist. Critica esteticii

continuă prin reducerea *ad absurdum* a unor preocupări şi criterii presupuse ale esteticienilor (precum încercarea de a realiza autonomia disciplinei prin izolarea unui specifc estetic, ori pe planul esteticii româneşti, reprezentată prin Mihail Dragomirescu şi Tudor Vianu – încercarea de a face din capodoperă obiectul esteticii). Spirit deloc metafizic şi, în genere, puţin înclinat spre absolutizarea unor esenţe, şi cu atât mai mult a unor fenomene, Călinescu respinge teoria capodoperei ca o entitate ce nu poate avea o existenţă obiectivă, fiind „o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare"[1]. Deşi se declară, în acelaşi timp, adversar al relativismului (pentru a nu adopta nici teoria lovinesciană a mutaţiei valorilor literare), el consideră că se poate atribui unei opere caracterul de capodoperă doar pe calea anchetei, deci printr-un fel de referendum. Idee utopică şi care nu absolvă judecata de un relativism estetic. Totuşi, mai consecvent cu sine, Călinescu fundează judecata estetică pe *impresia* subiectivă. El consideră, desigur, că impresia aceasta se poate elibera de sub acuza subiectivităţii şi deci a relativităţii prin consimţirea altora. Dar, şi această consimţire nu înseamnă decât impresii subiective. Cu alte cuvinte, judecata estetică s-ar reduce la un consens al subiectivităţilor, în practică niciodată de realizat. Iar Călinescu îşi dă prea bine seama de aceasta. De aceea, după el, nu pot exista legi estetice absolut valabile. Sceptic faţă de orice asemenea normă sau lege, el crede că aflarea legilor capodoperei ar trebui să ducă la stăpânirea raţională a mijloacelor de a produce una. Ceea ce, bineînţeles, e absurd. De aici o concluzie agnostică cu privire la cognoscibilitatea faptelor esteticii. O asemenea ştiinţă nu există.

Am analizat poziţia lui G. Călinescu în faţa Esteticii, tocmai pentru că din ea decurge statutul poeticii sale. Aceasta (pe care el nu o numeşte ca atare) nu poate fi decât un „corp foarte util, empiric util, de observaţii psihologice, sociologice, tehnice etc."[2]. El observă, perfect justificat, că un asemenea corp de propoziţii ar reînvia vechea retorică.

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 11.
[2] *Id.*, p. 13.

Un punct de vedere psihologist – asociat cu acela care-l face pe Călinescu să susţină că judecata estetică se bazează numai pe impresie – determină o primă aserţiune privind poezia. Aceasta e identificată cu „sentimentul nostru de poezie" şi, ca atare, se constată că *poezia există*, deşi nu se poate defini, ci numai descrie. Este semnificativă o asemenea alegere, ca şi refuzul oricărei definiţii metafizice sau speculative a poeziei. Intenţia lui Călinescu nu este de a adăuga definiţia sa la cele, multe, ale esteticienilor sau poeţilor, ci de a stabili, sub forma unor pseudonorme, de fapt, rezultate ale unor observaţii istorice, *cum este poezia*. Preceptele acestea ar constitui o simptomatologie retorică nouă. Idee remarcabilă, dacă ţinem seama că în 1938 când ţinea Cursul său de poezie şi în 1939 când îl publica sub titlul *Principii de estetică* încă nu se putea vorbi despre reabilitarea şi restaurarea retoricii, proces în curs de desfăşurare în zilele noastre. Antiromantic, înclinat spre restaurarea idealurilor clasice, era firesc ca G. Călinescu să nu simtă o aversiune pentru disciplina normativă a retoricii literare. Concepţia romantică despre poezie ca o activitate iraţională, practicată de genii puternic individualizate exclude, desigur, orice normă. Or, pentru criticul nostru, poezia nu este o asemenea activitate.

Înainte de a ţine „Cursul" din 1938, Călinescu îşi expusese în repetate rânduri unele din concepţiile sale asupra poeziei, în articole publicate în *Vremea, România literară* şi, îndeosebi, în *Adevărul literar şi artistic*. Elementele unei poetici apar în aceste texte, în multe sensuri mai cuprinzătoare în ce priveşte fenomenologia poeticului decât „Cursul" viitor. Ideea unei retorici necesare îl urmăreşte încă din aceşti ani (1932-1937). Observăm în textele din această epocă maniera călinesciană de a clasifica, de a distinge, amintind tendinţa clasificatorie a retoricienilor, care preferau să descrie şi să eticheteze, decât să analizeze şi să descopere categorii subiacente. O apărare a retoricii[3] era firească, îndeosebi în faţa atacurilor Avangardei. Criticul consideră contestarea dadaiştilor şi a suprarealiştilor drept o închistare

[3] Cf. *Adevărul literar şi artistic*, an. XVIII, seria a III-a, 822, 31 octombrie, 1937, p. 15.

în revoltă. Or, revolta i se pare începutul celei mai jalnice retorici, după cum fuga de formulă nu i se pare decât tot o formulă, şi încă mai tiranică decât altele. După Călinescu: „este *natural* ca în poezie omul să caute o retorică"[4]. Esenţa poeziei fiind însuşi spiritul, acesta se realizează prin „fuga de realitate". Printr-o asemenea „fugă" nu se înţelege decât o artificializare necesară, în ceremonial care nu e decât retorica. Reprobabilă nu este retorica în sine, ci numai aceea care s-a uzat şi trebuie înlocuită cu alta.

În spiritul clasificărilor retorice, Călinescu încearcă să schiţeze o sistematică a modurilor poetice. Într-un text, reflectând asupra poeticii simboliste, el propune următoarea clasificare bazată pe examenul structurii poemului şi a tehnicilor poetice[5]: a. modul poeziei academice, care tratează emoţiile într-o formă convenţională; b. modul simbolic, în care lipseşte o cheie raţională, simbolul absorbind totul; c. modul ingenuu, al relatării nude a sentimentelor; d. modul inconştient sau himeric, din care lipseşte orice noţiune, cifru, ori relatare a sentimentelor. Clasificarea dezvoltă cunoscuta distincţie a lui Schiller între poezia naivă şi sentimentală. Criticul nostru introduce însă în schema sa modalităţile mai noi ale poeziei „simbolice" şi „himerice". Dar însuşi criticul sau, mai exact, criteriile folosite în această clasificare indică sensul pe care Călinescu îl dădea poeziei în sine. Fuga de definiţii „metafizice" este vădită în aceste articole anterioare „Cursului de poezie". Poezia e când *lirism,* originalitatea poetului constând în gradul de sterilizare, de artificializare a sentimentului prin tehnică, dar fără ca vibraţia lirică (funciar emoţională să dispară); când un sistem de reprezentări cât mai concrete, asemănătoare cu cele onirice, ori cu halucinaţiile, dar nicidecum identice cu ele; când găsirea unui raport nou de ordinul ideaţiei poetice, nediscursive, al unei muzici a ideilor. Dacă în *Principii de estetică,* devenit, parcă, mai sceptic ori mai prudent (vorbea *ex cathedra),* va înlocui întrebarea „ce e poezia", prin „cum este poezia", în articolele timpurii apetitul speculaţiei şi o

[4] *Id., ibid.*

[5] Cf. G. Călinescu, *Moduri poetice, Vremea,* an. III, nr. 130, 11 septembrie, 1936, p. 3-4.

propensiune spre definiţii îi îndeamnă să caute asemenea formule pentru esenţa poeticului. Ceea ce respinge din definiţiile epocii este tendinţa spre epurarea poeziei şi spre transformarea ei într-un pur produs de laborator. De aceea, linia Poe-Mallarmé-Valéry, ca şi teza abatelui Bremond, nu are adeziunea criticului român. Nici formula alchimiei verbale, nici aceea a unei algebre superioare, nici definiţia estetică a purismului nu-l satisfac. Urmăreşte cu perseverenţă elucidarea unui raport de inteligibilitate. Există, după el, confuzie între absconsitatea substanţială şi cea formală, filologică. Dacă prima e legitimă, a doua este indiferentă. Adversitatea manifestă împotriva disimulării voite a ideii, a obscurităţii căutate şi realizate prin distorsiunile sintaxei îl îndeamnă să caute o poezie ce se bizuie pe adevăr. Cei mai mari poeţi au fost şi gânditori. Absenţa ideilor nu e o garanţie de poezie autentică. Există, însă, o suavitate a obsecurităţii conţinutului, undele lirice neavând nevoie de comentarii explicite. În latenţa gândirii poemul trebuie să reprezinte o dificultate permanentă. Căci poezia – pentru acest intelect format în cultul limpidităţilor clasice, şi a unei literaturi-cunoaştere – este un proces de intelecţiune a esenţelor lumii. Simbolurile pe care le foloseşte poezia – ca elemente ale unei criptografii poetice – rămân nedesluşite oricâte eforturi am face. Acea muzică a ideilor la care se referă Călinescu implică nu numai aflarea unor raporturi noi de intelecţiune, ci şi a unor simboluri obscure. Astfel, doar aparent paradoxal, „un bun vers e mereu sibilin şi plin de sensuri"[6].

Pe aceeaşi linie a definirii poeziei drept efort de cunoaştere a esenţelor lumii, găsim refuzul complacerii în iraţionalitatea poetică. Obscurizarea merge uneori paralel cu infuzia voluntară a iraţionalului în poezie. Dar enigma lirică, şi chiar iraţionalul se pot ascunde în poezii de o claritate aparentă a ideilor.

Aşadar, liniile mari ale poeticii călinesciene sunt ferm trasate în articolele de până la „Cursul" din 1938, şi acesta nu va însemna decât o sistematizare şi o motivare prin analize şi exemple a pseudonormelor propuse. Critica suprarealismului aduce recunoaşterea faptului că în

[6] Cf. *Adevărul literar şi artistic*, an. XVIII, seria a III-a, 852, 4 aprilie 1937, p. 16.

poezie intuim un sens interior, o intenție, deci o sistematizare ireductibilă la automatism și incoerență onirică. Că unele reprezentări poetice nu au o contiguitate logică, că poezia exprimă idei ce depășesc nivelul experienței concrete, simboluri ce transcend orice concept, toate acestea nu împiedică nici sistematizarea reprezentărilor, nici prezența ideilor și a altor elemente regizate de gândirea logică. Astfel critica iraționalității poeziei vizează atât poetica suprarealistă, cât și teza poeziei pure. Căci nu există o asemenea poezie, lipsită de „înțelegere ideologică", de descrieri, de elemente muzicale, și chiar de sinceritatea afectelor. Poezia pentru care pledează G. Călinescu este totodată sentimentul de poezie despre care va vorbi în „Curs de poezie", dar și un obiect complex, o sistematică a reprezentărilor, afectelor și a muzicii ideilor, neînțelegând prin acest obiect o stare universală, ci tocmai un fenomen bine individualizat pe care empiria și-l prezintă simțurilor, simțirii și judecății noastre.

Retorica (sau estetica poeziei) pe care și-o propune să o edifice criticul se întemeiază – în intenția sa – pe acea empirie, pe experiența critică. Ea nu e o fenomenologie, deși se întoarce (conform unui îndemn al lui Husserl) la „lucruri". Dar nu pune în paranteză nici timpul istoric, nici spațiul, nici condițiile psihologice ale producerii obiectului poetic. Ceea ce e semnificativ în „Cursul de poezie" al profesorului Călinescu este că se adresează cu precădere unei experiențe mediate a poeticului (literaturii manifestelor, programelor, artelor poetice) și nu celor imediate (creațiile lirice). Un alt fapt simptomatic pentru această veritabilă *Ars poetica* este că obiectul experiențelor îl constituie îndeosebi programele unor curente contemporane mai mult ori mai puțin de avangardă. Critica acestora se face în baza unei viziuni aparent conservatoare, în realitate *integratoare*. Perspectiva îi aparține unui clasicist, unui lector asiduu al vechilor poeți și unui spirit fundamental academic în pofida tuturor temerităților sale.

Vom comenta câteva din pseudopreceptele artei poetice călinesciene, așa cum sunt propuse ele, fără să li se atribuie o valoare propriu-zis normativă, dar totuși urmărind o informare a conștiințelor poetului și criticului sau lectorului de poezie.

Cel dintâi precept exclude poezia în care nu e nici o structură. Prin structură, Călinescu înţelege o idee poetică – nu un cuprins noţional, ci un sens. Până şi hazardul poate avea o structură. Exemplul negativ şi pozitiv e oferit de teoriile dadaiste. Cu o fină înţelegere asimilatoare, autorul *Principiilor de estetică* observă că în nihilismul dadaist se află virtualităţi ale unei poetici noi ce poate reînviora poezia tocmai prin consultarea hazardului, ca şi prin eliberarea de prejudecata cuvintelor „artistice", G. Călinescu nu duce până la capăt negaţia şi revolta dadaistă. Intenţia moderatoare şi recuperatoare e evidentă. Călinescu e gata să accepte hazardul relativ şi o limitată arbitrarietate în asociaţii. El se mulţumeşte cu o simulare a libertăţii, fără să părăsească spiritul în voia hazardului. Căci pentru el, mai presus de toate resorturile jucăuşe, întâmplătoare, prezidând asupra asociaţiilor arbitrare şi a tuturor libertăţilor imaginarului, există o voinţă de structură, o stare de veghe artistică.

Este limpede pentru cititorul de astăzi al *Principiilor de estetică* ce fel de „şcoală de poezie" intenţiona să iniţieze autorul acestor prelegeri. Nicidecum adept al vreunui extremism, profesorul nu era însă refractar absolut la mişcările inovatoare. El se dovedeşte mult mai receptiv decât Benedetto Croce, care în *La Poesia* (publicată în 1936) practica o polemică superficială, dovedind o totală neînţelegere a curentelor de avangardă şi în genere a liricii moderne. S-a amintit[7], de asemenea, că aproape în acelaşi timp cu G. Călinescu, Ovid Densusianu ţinea un curs despre *Evoluţia estetică a limbii române. Epoca contemporană,* în care atacurile la adresa poeziei moderne şi a revistelor de avangardă probau lipsa de receptivitate a profesorului. E adevărat că G. Călinescu înclină şi el cumpăna spre forţele de continuitate, nu spre cele de ruptură, atunci când stabileşte că „în orice operă mare proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintâi"[8]. Această afirmaţie se bazează pe o mică teorie creată ad-hoc privind emoţiile grave care ar avea nevoie de o anume convenţie, ceremonie, faţă de care raporturile prea noi şi neprevăzute

[7] Ion Bălu, *G. Călinescu. Cartea românească*, Bucureşti, 1970, p. 259.

[8] G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 21.

stârnesc râsul. Idei ingenioase pe care profesorul se mulţumeşte să le enunţe, fără o analiză mai temeinică. Asemănător cu propoziţiile clasicilor autori ai artelor poetice, aserţiunile lui G. Călinescu sunt – cele mai multe – apriorice, deşi se presupune întemeierea lor pe experienţe concrete. Dar atunci când aceste experienţe sunt invocate, ele vin spre a justifica formula.

Intelectualismul funciar al acestei poetici îşi găseşte formulele cele mai apropiate chiar şi atunci când pare să se amendeze pe sine. Într-o epocă în care poetica era străbătută de curenţii iraţionalismului, criticul nostru se constituia pe sine ca un apărător al poeziei-gândire. Nu este vorba, firește, de o resurecţie a unei defuncte *Gedankenlyrike*. E o eroare, consideră Călinescu, să echivalezi poezia cu succesiunea propoziţiilor logic-inteligibile. Dar: „O poezie există pentru noi când o gândim"[9].

Sunt exemplare în „Curs de poezie" succintele analize ale concepţiilor avangardiste, fixarea lor ca într-un herbariu al spiritului. Profesorul înţelege perfect raporturile dintre ele, judecând deficienţele poeticilor lor din unghiul său de vedere. Astfel, lecţia futurismului ca şi a dadaismului, el o interpretează sub un dublu aspect, pozitiv şi negativ. Futuriştii i-au învăţat pe poeţi să se exprime mai liber, dar căzând din oroare de academism în reportaj, n-au dat poezie, ci numai proză. Corolarul preceptistic imediat priveşte excesul sinceritătii în poezie, care e contrar spiritului. „Poezia e liturghie, un ceremonial introdus în viaţă fără să se confunde cu ea[10]. Ideea ceremonialului, a ritualului necesar, am văzut că e esenţială în economia reflecţiilor călinesciene asupra poeziei, realizarea artificiului măsurat fiind de competenţa retoricii, şi emoţiile grave ale liricii „mari" pretinzând un mod de expresie ceremonios-ritual.

Distincţia pe care o face Călinescu între o poezie dificultoasă, în care dificultatea e cultivată intenţionat şi cea ermetică, unde fondul însuşi neaparţinând universului inteligibil rămâne perfect închis, manifestă pe de o parte repulsia poetului pentru artificiul lingvistic prin

[9] *Id.*, p. 25.
[10] *Id.*, p. 24.

care se obscurizează poezia, dar şi propensiunea sa pentru unele ermetizări, ca şi pentru ocultismul care, atunci când e „serios", i se pare o „claritate globală". Poeţi îndeobşte consideraţi opaci – precum Marino şi Gòngora – îl atrag, şi el le va dedica un articol substanţial în *Jurnalul literar* din 1948. În fond, alambicarea poeziei prin eforturile intelectului de a găsi noi raporturi de idei şi imagini, în spiritul concetismului, nu avea decât să-i placă poetului şi criticului iubitor de metafore ce implică salturi dezordonate, dincolo de limitele convenţionale ale imaginaţiei, ca şi de raportări între lucruri analogice sau îndepărtate, aducând în conştiinţă corespondenţe universale. „O poezie fără «maraviglia» tehnică, fără procedeu opac şi condei *à lo culto* este negarea însăşi a artei, căci arta cultivă tocmai plăcerea parabolei şi a eclipsei"[11]. În fond, şi în constituţia unei asemenea poezii intră acel element – primordial în viziunea călinesciană – al ritualului tainic. Manierismele postrenascentiste (mai ales cel italian, dar şi cel spaniol), amândouă bine cunoscute criticului, au practicat o poezie plină de *concetti*, de metafore abstruse, de aluzii mitologice şi savante, o artă în acelaşi timp senzorială şi livresc-intelectuală. Natură barocă, G. Călinescu găsea într-o asemenea poetică a *phantasiei* manieriste exerciţiul firesc al naturii sale. De aici aprobarea pe care o acordă în numeroase texte (şi cultivarea în propria sa poezie) a imaginilor şocante, a travestiurilor, a artificializării voite a simţirii. Poezia, după el, nu e determinată de afectele autentice şi nici nu le determină. Ea nu e o expresie directă şi, ca atare, „nu e făcută să fie înţeleasă de toată lumea", pretinzând o iniţiere particulară şi un „sentiment al liturghiei"[12].

Un alt gen de poezie dificilă este acela rezultat din abolirea voluntară a frenaţiunii, din dicteul automatic suprarealist. Urmuz, considerat un simulator al automatismului, cade – după Călinescu – în mecanica fugii de orice asociaţie conştientă, de unde comicul pe care-l emană textele sale. Şi la Breton se observă un efort conştient de a surprinde inconştientul, dar automatismul cultivat şi experienţa onirică

[11] G. Călinescu, *Marino şi Gòngora*, *Jurnalul literar*, 1948, nr. 3.

[12] G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 27.

pot genera imagini şi un fior liric. În fond, există o coerenţă emoţională şi o lege a visului. Ceea ce reproşează criticul nostru suprarealiştilor este tocmai lipsa nucleului emoţional din textele onirice. Observaţie profundă: „Fără emoţie nu există poezie onirică". Aceasta explică deosebirea esenţială dintre viziunile onirice ale marilor romantici germani (sau ale unui Gérard de Nerval) şi onirismul suprarealist. În acest punct al artei sale poetice, G. Călinescu demonstrează o voinţă de echilibru între extreme, destul de apropiată de o similară „balanţă" critică, aceea a lui Al. Philippide. Deşi adept al unei poezii-gândire, el admite eliberarea periodică a poeziei de sub tirania inteligibilului, grăbindu-se să adauge însă un pseudo-precept prin care stabileşte că arbitrarul şi tirania sistematică obosesc spiritul. Poezia are nevoie – cum am mai văzut – de un sens.

În mod bizar, dar nu inexplicabil, Călinescu îl vede pe Henri Bremond „foarte aproape de suprarealişti", ceea ce i-ar fi nemulţumit atât pe abate cât şi pe adepţii lui Breton. Poezia lui Urmuz şi a suprarealiştilor îi apar autorului *Principiilor de estetică* drept poezie pură. Aceasta pentru că – având o clară conştiinţă a intenţiilor abatelui – se lasă convins de interpretările „puriste" ale tezelor acestuia. Cu alte cuvinte, înţelege prin poezie pură neconţinutismul. De aceea, în lirica lui Saint-John Perse vede o încercare fastidioasă de realizare a unui epic pur. Concluzia în preceptistica pragmatică este că: „Purificarea intenţionată de conţinut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conştienţi sau inconştienţi, noi avem un conţinut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate"[13].

Caracterul abscons pe care-l dobândeşte poezia bazată pe o gândire limpidă, dar obscurizată prin procedee gramaticale (precum poezia lui Paul Valéry sau aceea a lui Ion Barbu), nu o face ininteligibilă. Aceşti poeţi nu sunt trataţi însă de Călinescu doar drept nişte poeţi dificili. Ei se apropie, după el, de un ermetism veritabil care nu e iraţionalist, ci intelectualist. Fidel al unei poezii de cunoaştere, şi în acelaşi timp atras de misterele – mai exact de enigmele unui univers al imanenţelor şi nu al transcendenţelor metafizice –, G. Călinescu îşi exprimă adeziunea sa

[13] *Id.*, p. 44.

față de o poezie a mimării ideilor, a pseudorevelărilor în versuri sibiline, ermetice. El își manifestă – într-un pseudoprecept – preferința pentru poeții care par a spune ceva profund: „Tocmai această aparență că au de spus ceva, fără nici un interes de conținut, este miezul oricărui lirism"[14].

În același timp, acesta este miezul poeticii călinesciene. Toate ideile călăuzitoare ale criticului, toate obsesiile sale intelectuale privind esența poeticului, se întâlnesc în acest punct: nevoia unei idei poetice, a unei organizări, a unui sens, dar și a unei aparențe, a unui artificiu, a dizolvării convenției, a unui *als-ob,* chiar și a ceremoniei care nu e act încărcat de realitate, ci o aparență revelatoare a esenței și inițiind prin ceremonie într-o esențialitate, apoi enigmaticul și lucidul, ca și caracterul inevitabil al conținutului, toate ne apar deodată coerente, cristalizând în jurul acestui miez al lirismului.

„Cursul de poezie" constituie, deci, o inițiere în poetică, dar și o introducere în poezia și poeticile contemporane. Introducere comprehensivă, cu toate reacțiile, limitările perspectivei necesare argumentației autorului. Profesorul dovedește o mult mai profundă înțelegere, de pildă, a ermetismului decât un critic și istoric literar italian, Francesco Flora, a cărui lucrare, privind un subiect similar. *La poesia ermetica* (și publicată puțin înainte de *Principii de estetică,* în 1936) o cunoștea. Un anume eclectism, o moderație (explicabilă poate și prin natura didactică a „Cursului"), caracterizează această „estetică preceptistică", sau retorică bazată pe experiență (și pe multe norme aprioric stabilite). Moderație clarvăzătoare și în ce privește caracterul pragmatic al acestor precepte, pe care Călinescu le oferă exclusiv meditației și nu unei practici imediate. El ar fi vrut să-și completeze observațiile printr-o clasificare a atitudinilor lirice posibile, dar a renunțat la intenția sa pentru a schița o sumară ierarhie a valorilor lirice, de la treapta inferioară, a unei mecanici a versului prin cea a poeziei gnomice, sentențioase, spre o poezie ermetică, onirică, ceremonială. Există, așadar, unele poziții lirice favorabile, după cum, în universul poeziei, criticul deslușește o sumă de obiecte privilegiate.

[14] *Id.*, p. 47.

Ultimele pseudoprecepte ale „Cursului de poezie" sunt eminamente pragmatice. Ele reflectă preocuparea pentru o igienă a spiritului în elaborarea poeziei. Astfel, poetul e sfătuit să alterneze frazele substanțiale, poetice, cu altele prozaice, pedestre, pentru ca să creeze o pauză de odihnă a spiritului. Deci, dictonul străvechi cu privire la bunul Homer care își permite să moțăie uneori n-ar trebui interpretat doar ca o recunoaștere a intermitențelor geniului, ci ca o economie a forțelor și a accentelor, a succesiunii de „timpi" tari și slabi.

Pornind de la esența ceremonială, festivă a poeziei, și depistând lirismul în atitudine, Călinescu reabilitează poezia gnomic-sentențioasă. „Definiția, când e solemnă, e izvorul cel mai adânc de poezie"[15]. E ciudat că, fervent al unei poezii a riturilor solemne, poetul *Laudei lucrurilor* nu a gustat în opera lui Saint-John Perse gestica sublimelor ceremonii și lirica elogiului. Căci ritualitatea îl fascina până la a admite că poezia poate să cadă într-un pur verbalism, într-o gesticulație vană, numai că prin aceasta să accentueze caracterul ei ritual. Observă cu finețe o mișcare ritualică până și în poezia *Noi* de Octavian Goga. Inițierea simbolic-cultică în mistere este, într-o asemenea perspectivă, una dintre cele mai autentice atitudini poetice. Astfel, atunci când ajuns la încheierea „Cursului" său Călinescu încearcă, în pofida restricțiilor anunțate la început, să definească poezia, el recurge la ideea de rit, ca formă ceremonială de inițiere într-un mister ce nu poate fi elucidat întru totul: „poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*"[16]. Ideea de gratuitate, nenumită, se insinuează în această definiție, ca și aceea de tipar al unei activități. Poezia ca „formă goală" mimează doar actul de cunoaștere, exclude posibilitatea didacticismului, și chiar adecvarea efectelor la obiectul lor. Căci poezia, în acest sens, nu derivă din sentimentele „așa-zise adevărate", și nici nu caută să le incite. Forma goală intelectuală a poeziei corespunde unei emoții nepractice.

---

[15] *Id.*, p. 56.

[16] *Id.*, p. 72.

Definiţia lui G. Călinescu are evidente afinităţi cu aceea a lui Benedetto Croce privind poezia (aşa cum această teorie e expusă în *La Poesia* – citată în bibliografia „Cursului" – mai curând decât în *Estetică*). Filosoful italian consideră şi el expresia poetică drept o teoreză, o cunoaştere sui-generis, diferită de sentimentul care aderă la particularul concret. Mult mai artist, însă, decât Croce, mai puţin abstract în meditaţiile sale, G. Călinescu nu părăseşte niciodată din vedere ţărmul ferm al continentului Poezie.

Spre explorarea sistematică a acestui continent purcede el în cea mai originală dintre lucrările sale teoretic-critice, *Universul poeziei*. Forma catehetică, de dialog seminarial, a acestui eseu îi conferă un farmec deosebit. Genul oral al Profesorului se manifestă nestânjenit în pseudodramatica înaintare prin dedalul universului propriu al poeziei. Paradoxurile, vorbele de duh, *Witz*-urile şi chiar enormităţile se succed, ţâşnesc în jerbe, ca un foc multicolor de artificii.

Pentru a înţelege poziţia iniţială şi a urmări itinerariul Profesorului în acest periplu al său prin universul poeziei, trebuie să analizăm raporturile pe care le stabileşte el între „lucrurile poetice" care alcătuiesc universul poeziei şi „lucrurile prozaice", refractare la acest univers. În alţi termeni, raportul ar fi cel dintre real şi poetic.

Într-un text, având o similară structură dialogată, intitulat *Ce este realismul ?* (publicat în 1961), Profesorului i se pune această întrebare, la care răspunde simplu: „Realismul, stimabile, ar fi metoda care pune arta în concordanţă cu realul"[17]. Sfera realului este, firește, planul de referinţă care trebuie delimitat. Şi aici discriminările pe care le face magistrul sunt semnificative. Dacă admite naturalul, nu admite (din punct de vedere artistic) ca „real" monstruosul, animalul altor ere geologice pe care „un sculptor cu ochi elin nu le va copia". De asemenea, dacă admite în universul realiilor fabricatele, ori corpurile geometrice care sunt accidentale (de unde modelul „real" al formelor arhitectonice), nu poate admite „elucubraţiile abstracţioniste" – chiar dacă se pot revendica de la aceleaşi forme geometrice ca şi arhitectura – pentru că „lumea lor nu e posibilă". Aşadar, cu toate că sfera

[17] *Id.*, p. 380.

artisticului e identică – pe acest plan al reflecției – cu sfera realului, nu tot ce există empiric este posibil artistic. Acordul între real și artistic nu este, deci, simplu și univoc. Aceasta fiindcă postulatul realismului include raționalitatea universului, deci a artei, și ca atare nu există nici artă adevărată nici realism fără idee.

Structura clasicistă a „realismului" călinescian apare în această intervenție a criteriului raționalității în determinarea raporturilor dintre real și artistic. Astfel, imitația, copia sau reflectarea imediată a realului sunt respinse de o estetică a realismului amendată prin categoriile raționalității. Realismul respinge naturalismul, dar și idealismul care e „un realism degenerat", după cum ochiul „elin" refuză monștrii antideluvieni. S-ar putea aduce ca un contraargument la ultima afirmație existența unor mituri atroce, a unor plăsmuiri monstruos-oribile ale fanteziei eline. Călinescu nu neagă rolul fanteziei creatoare, dar și pe acest plan introduce o serie de discriminări folosindu-se de criteriul ideii. „Realismul înseamnă adeseari șarjă în folosul desprinderii ideii, trecerea la mitologie. Realismul dotat cu invenție pune în mișcare fantazia, uzează de metaforă și mit, exagerează la nevoie spre a face ca particularul să inculce tipicul, adică ideea. Și fiindcă în realismul adevărat ideea este esențialul și artistul progresist are a prezenta astfel lucrurile încât să anticipeze în ficțiune ceea ce va rivaliza dialectica naturii, într-asta constând calitatea sa de luptător revoluționar, el capătă îngăduința să și viseze"[18]. Articolul *Idealism, suprarealism* (publicat în 1956), din care am extras acest fragment semnificativ, conține o condamnare a suprarealismului, pentru motivul că suprarealiștii nu cultivă fenomenologia poetică existentă în spațiul cunoașterii raționale, ci aceea pe care o revelează zonele subliminale.

E caracteristică pentru poetica lui G. Călinescu preocuparea sa pentru o *poezie a realelor.* Într-un eseu cu acest titlu[19], el constată că „realiștii" sunt încă rari în literatura română, și descoperă cu încântare în poezia lui Conachi și a întâilor Văcărești contemplarea realelor. Descoperind că acești primi poeți erotici ai noștri s-au hrănit cu „mica

[18] *Id.*, p. 377.

[19] G. Călinescu, *Poezia „realelor"*, *Jurnalul literar*, nr.4-5, 1948.

poezie" franceză şi cu aceea a minorilor din settecento, Călinescu începe să le frecventeze. *Poezia realelor* ca şi articole precum: *Poeţii din secolul XVIII, Roza lui Condillac, Marmontel şi doamna de Genlis* sunt mărturii ale frecventării unei faune literare a clasicismului în agonie din Secolul Luminilor. Interesul pentru această epocă nu este, însă, doar acela neutral al istoricului literar. Relaţiile îl fascinează pe literatul Călinescu. Or, poezia modernilor (cu rare excepţii pe care se pare că nu le-a cunoscut: Francis Ponge şi alţii) este foarte săracă în această privinţă. Clasicii îl atrag pentru că unesc claritatea ideii şi bunul simţ deschis spre o lume a concretului. Ceea ce citim printre rândurile eseului *Poezia „realelor"*, ca şi în articolele privind realismul şi poezia, publicate în *Cronicile optimistului,* vădeşte o concepţie asupra poeziei aproape deloc modernă, clasică, fără să reprezinte o adeziune la vreun neoclasicism oarecare. Călinescu nu este un cartezian. Dar nu trebuie să fii neapărat un adept al lui Descartes pentru ca să preţuieşti claritatea. Or, Călinescu a preferat întotdeauna *les idées claires,* un mic număr de evidenţe, unei magme teoretice păstrând interioare obscurităţi şi profunzimi neclare. Fără să fie un cartezian, el rămâne un emul al clasicilor. Parcă ar asculta de preceptul lui Boileau – adevărat edict al claritaţii din *Arta poetică* a clasicismului: *Ce que l'on pense bien s'exprime clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément* „. Cuget clar, exprimare limpede, *aisance*, sunt virtuţile elementare ale unui „clasic". Şi mai ales ale unui clasic sosit prea târziu, rătăcit într-un secol care nu mai apreciază prea mult clasicele umanităţii. E simptomatică atracţia pe care o simte Călinescu – adevărată afinitate electivă – pentru micii clasici întârziaţi din secolul al XVIII-lea francez. Epoca sa clasică – am putea spune – nu este secolul lui Ludovic al XIV-lea, ci acela al Regenţei, al lui Ludovic al XV-lea, al descompunerii strălucite a Vechiului Regim. Preferă marilor consacraţi – lui Corneille, Racine, Bossuet, La Fontaine – micii poeţi din secolul al XVIII-lea. Sau, cel puţin, le dă acestora o atenţie pe care nu o acordă celor dintâi. Desigur, o face şi întrucâtva interesat. Ştie că minorii clasicismului, cei atinşi de efluviile preromantice, au avut mai multă trecere în ţările româneşti, în prima jumătate a secolului trecut. Îi frecventează pe Parny, Millevoye, Colardeau, Bernard, J. B. Rousseau,

pe abatele Delille şi pe Gilbert ori Lebrun, pentru că îi ştie citiţi de primii noştri poeţi. Dar *la petite poésie* nu-l plictiseşte deloc. N-o citeşte doar pentru a se documenta. O gustă, o savurează chiar. Îl apără pe abatele Delille contra celor care-l acuză de descriptivism. Aspectul didactic al poemelor acestuia este, după el, o aparenţă sub care se ascund „sublimităţi". La drept vorbind, Călinescu este cel care „descoperă sublimităţi", peregrinând prin vastul muzeu poetic al lui Delille. Criticul descoperă o „enciclopedie", o „fenomenologie" în versurile abundente ale poetului, pe care-l numeşfe „un Hegel versificator". De ce nu-l gustăm pe Delille, după cum nu găsim aproape nici o savoare în lectura poeţilor înrudiţi cu el ? Pentru că – spune Călinescu – s-a pierdut azi o anumită sensibilitate, „din cauza ochelarilor stilului abuziv metaforic". Arta poetică a celui care a scris *Lauda lucrurilor* este aproape toată în această critică a abuzului de metafore, ca şi într-o pledoarie consecutivă pentru degustarea lucrurilor în ele însele, în pulpa lor, prin mijlocirea cuvintelor care le denumesc. Prin poezie, Călinescu nu năzuieşte spre o transcendere a lumii acesteia, ci spre – ceea ce am putea numi – o in-cendere, o pătrundere în însăşi esenţa ei. Însinele lucrurilor, iată obiectul apetiţiei sale. El observă, în această privinţă, un privilegiu al anticilor. „Anticii posedau cu mai multă acuitate simţul elementelor şi al lucrurilor, al apei, al focului, al plantelor şi animalelor. Simpla citare a unuia preţuia cât o metaforă"[20]. Text extrem de important. Nu ne interesează aici dacă, istoric vorbind, G. Călinescu avea sau nu dreptate. În realitate, el proiectează propriul său ideal în Antichitate. Şi e cât se poate de semnificativ faptul că, pentru el, anticii erau cei ce se bucurau de acest privilegiu, de a atinge lucrul în sine, de a simţi elementele ori de a parveni la ele prin medierea cuvintelor. Această proiecţie a unui vis estetic în Antichitate, într-o antichitate văzută în nemijlocită relaţie cu natura, ţine în mod esenţial de *idealul clasic*. Pentru Boileau, miraculosul olimpic reprezenta însăşi natura umană. Pentru Hölderlin, divinităţile preolimpice şi natura aorgică erau identice. Iar Călinescu

[20] G. Călinescu, *Poeţi din secolul XVIII, în Scriitori străini*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti,1967, p. 356.

jinduia după acea primăvară a omenirii în care Eros era zeu şi totodată animal, fecunditate naturală. „Când ei ziceau Eros aveau o emoţie plastică asemănătoare cu aceea pe care o simţim în termenul Cherub, care pentru noi încă nu-i un element de seacă mitologie, cum a devenit Amor"[21].

Poetul, după chipul şi asemănarea anticilor, poetul autentic în sensul călinescian al cuvântului este cel ce găseşte cuvântul care *deschide* toate câte sunt. Nu metafora, ci verbul direct care pătrunde în obiectul râvnit şi, împreunându-se cu el (mistic-poetică conjuncţiune), îl *oferă*. Cuvântul poetic nu e metaforă, ci un verb indicativ, auster, despuiat de orice halou imaginativ. Pentru acei antici exemplari, multadmirabili, ai lui Călinescu, simpla citare a unui cuvânt indicând un obiect preţuia cât o metaforă. Ei n-aveau nevoie de imagini, pe când „simţurile noastre au fost uzate de imaginomanie".

Înzestrat cu o înaltă *fantazie critică*, lui G. Călinescu nu-i e teamă de didacticism, de descriptivism. Poezia didactică nu-i repugnă. Cea gnomic-sentenţioasă i se pare adeseori sublimă. În *Glossa* lui Eminescu gustă poezia abstracţiilor. Nu-i e teamă să spună – poetic vorbind – lucrurilor pe nume. El îl mustră pe Hegel esteticianul pentru că exclude tactul şi mirosul dintre simţurile artistice, reţinând numai văzul şi auzul, care – după filosoful Spiritului – ar fi singurele în stare să aibă raporturi cu ideea. În felul acesta, susţine Călinescu, ignorează inefabilul sinţurilor minore şi funcţia lor metafizică prin care *didacticul se sublimează în cunoaştere lirică*. Poetului din *Lauda lucrurilor* nu-i plac imaginile extravagante, delirul orfic îi repugnă; imaginaţia lui Hoffmann i se pare delirantă peste marginile permise. Metamorfozele incoerente, departe de a-l delecta, îl irită; ele i se par generate de o imaginaţie de alcoolic. În schimb, e încântat de elogiul pepenelui al şuncii, şi al brânzei de Olanda, totul în hexametri, elogiu pe care îl citeşte în poemul *Luise* al lui J. H. Voss. Poezia barocă, înrudită cu marea pictură, iată genul de artă pentru care Călinescu manifestă cea mai mare înţelegere. Aceasta pentru că el însuşi avea –

[21] *Id., ibid.*

asemenea acelor poeți – o înțelegere estetică pentru senzualismul vieții cotidiene.

Nu-i displace un anume realism care frizează trivialul, nici grotescul, nici amestecul de naturalism și circumvoluție, de impresionism și artificialism mitologic, de prozaism și erudiție prețioasă. Ditirambul pepenelui în *Le melon* al lui Saint-Amant, iată genul de poezie care-i procură delicii palatale, căci descoperă în el o autentică *laudă a lucrului*. Baroc clasicizant, G. Călinescu este un hedonist spiritual căruia poezia îi oferă voluptăți nemăsurate atunci când prin *Verbul* ei atinge carnația însăși, crudă și secretă *a Firii*.

Studiul acestei relații profunde între Poezie și Fire ni-l oferă criticul *în Universul poeziei*. Textul acestei serii de dialoguri, ca și al „cursului de poezie", conține o serie de adevăruri despre care autorul pretinde că sunt aposteriori. Descrieri și aluzii la domenii ale realului există, desigur, dar în acest opuscul, ca și în „Cursul" amintit, aserțiunile apriorice, chiar arbitrare, sunt mult mai numeroase.

Repetând o veche distincție scolastică, Magistrul afirmă, în *Universul prozei,* că există lucruri „iremediabil prozaice" care nu pot „încălzi sufletul" unui poet. „Bidonul", de ex., introdus în poezie, și-ar căpăta valoarea prin altceva (de ex. „bidonul cu benzină"). O asemenea distincție poate stârni nedumerirea sau chiar râsul. Pâinea e poetică, bidonul ba. Dar numeroase exemple din acest repertoriu al universului poetic par expuse doar într-o joacă de-a universul. Enumerarea lucrurilor care pot intra în universul poeziei (căci constituie „hieroglife", poeme în stare embrionară generate de imaginația omenirii și adresându-se ei) se bazează pe bunul plac al Magistrului, pe analogii, corespondențe și exemple din inventarul unei poezii a „realelor". Ca și conjuncțiile favorabile sau nefavorabile din universul astrologiei, tot astfel în universul poeziei există „poziții favorabile" și „nefavorabile". Criteriul în virtutea căruia un lucru intră sau nu în lumea poeziei este dacă participă sau nu la momentele plenare de agregare sau dezagregare cosmică. Principiul este unul de ordin cosmogonic și eschatologic. Deci criteriul e găsit, cum spune Profesorul: „în sensul cel mai general al lumii". Dar un alt criteriu este asociat, pe linia unei antropogonii și, în genere, a unui antropocentrism

cosmic. Tot ce priveşte condiţia umană este poetic, de asemenea tot ce sugerează destinul uman în natură – prin comparaţie, simbol, alegorie – etc. e poetic. Dacă în universul real se pot semnala existenţe indiferente, în cel poetic nu e nimic indiferent, neutral. Orice, practic, poate dobândi demnitatea de a fi purtător al unui mesaj poetic.

Astfel *Universul poeziei* devine o clasificare pe categorii mari a principalelor planuri ale unei simbologii poetice sau ale universului imaginar al poeziei. Întreprinderea lui G. Călinescu s-ar putea apropia de aceea pe care o va începe, câţiva ani mai târziu, Gaston Bachelard: explorarea sferelor reveriei poetice. Analizând pe rând „elementele" unei poetici a reveriei (focul, pământul, apa etc.), Bachelard explorează sistemul de imagini surprinse în procesul formării lor de conştiinţă imaginatoare. În *Universul poeziei,* G. Călinescu se angajează şi el într-o analiză a substanţelor imaginarului, operele fiind raportate la elementele acestui univers. Catalogarea priveşte *lucrurile* în poezie, nu tematica acesteia. Nedumerirea Discipolului în scurtul paragraf final al lucrării este, într-o privinţă, justificată. Din inventarul poeziei nu fac parte sentimentele poeţilor. Dacă Gaston Bachelard îşi amplifică poetica reveriei printr-o psihologie a sensibilităţii profunde, dacă – sub înrâurirea evidentă a psihanalizei – el analizează pe lângă elemente precum focul, aerul, apa, pământul, şi unele complexe ca acela al lui Empedocle. Novalis sau Hoffmann (fără ca în fond să-l intereseze psihologia poeţilor). G. Călinescu cercetează sensul obiectelor existente în universul poeziei, sens ce implică un întreg halou de afecte, o întreagă sensibilitate, dar nu ia în considerare propriu-zis o psihè poetică. Şi, totuşi, în unele cazuri se fac aluzii la posibile complexe (nenumite astfel), precum în afirmaţia că piromania latentă şi vocaţia lirică ar fi acelaşi lucru. Dar, evident, în asemenea cazuri de psihologizare a elementelor imaginarului avem doar sumare aluzii la fapte de alt ordin decât acela al universului poeziei.

De acest univers ţine mecanismul investirii unui obiect cu poeticitate. Ce face luna să fie mai poetică decât soarele ? Evident, motivaţia este de ordin psihologic, dar mai rar privind sensibilul, mai des inteligibilul. Luna e considerată „mai poetică", căci se asociază cu noţiunea de răcire şi stingere. În fapt, asemenea asocieri naţionale

devin simboluri, şi clasificarea obiectelor din universul călinescian al poeziei devine o simbolică universală. Steaua, de pildă, e semnul haosului originar, al lumilor îndepărtate, ca şi al unei rezistenţe la bezna cosmică; lumânarea e un simbol al recluziunii.

Călinescu încearcă în acest exerciţiu propedeutic, în această iniţiere a sa în poezie, prin mijlocirea obiectelor poetice, să redea modernilor un simţ al elementelor. O similară intenţie poate fi desluşită şi în poetica elementelor studiate de Bachelard. Amândoi pot fi consideraţi adepţii unei estetici concrete. Dar G. Călinescu – spre deosebire de filosoful-*rêveur* francez – nu se vrea doar exploratorul, ci şi formatorul unei imaginaţii poetice. Selecţia pe care o face, a obiectelor poetice, desenează un univers sui-generis, un model călinescian al imaginarului.

În acest univers elementele apar, aşadar, ca idei şi, numai în subsidiar, ele sunt „văzute", deci devin imagini. Când vorbeşte despre „lirismul apei", Profesorul se referă nu numai la imaginile ori metaforele care reprezintă elementul ca atare, ci la raporturile de semnificaţie pe care el le are ca expresie a unui eu. Apa e o fiinţă proteică, în legătură cu un Spirit universal. Ea apare, desigur – în diferitele ei ipostaze – şi ca o forţă instinctuală, ca o dezlănţuire a „sufletului cosmic", dar şi – hieratică – sub forma lichidului primordial.

După trecerea în revistă a marilor elemente ale materiei, Călinescu trece la prospectarea regnului animal şi a celui vegetal. Confuzia de regnuri e considerată îndeosebi poetică, de asemenea un animal scos din elementul său (un peşte pe uscat), ca şi tot ce aminteşte în ordinea vegetală de cea animală şi invers. În genere tot ce stârneşte „meditaţia poetică" (precum „reveria poetică" în lucrările lui Bachelard) are o semnificaţie în universul poeziei. Şi pentru a excita această meditaţie, elementele naturii trebuie să şocheze (prin urieşenie strivind făptura umană, prin contrast, prin echivocuri). Poetul nu se mulţumeşte cu canoanele oferite de flora şi fauna pământului. Poezia inventează himere – animale şi vegetale – ce n-au prototip în lumea naturală. De aici, speculaţiile în legătură cu „anatomia îngerilor" – speculaţii ce au o motivaţie mai profundă, depăşind sfera poeticii, într-o obsesie a spiritului, în mitul androginului care e una din dominantele imaginarului călinescian.

Paradoxurile abundă în capitolele privind antropologia, elementele civilizației, artei, și trucurile poetice, din *Universul poeziei*. În materie de anatomie umană rigiditatea, artificialitatea e mai poetică decât viața; femeia bătrână e mai poetică decât tânăra, omul devine cu atât mai poetic cu cât e mai mecanizat etc. Dar cu tot interesul marcat pentru artificialitate, pentru geometrizarea vieții, Călinescu rămâne fidel unei viziuni antropocentriste a universului poeziei. Lucrurile în acest univers capătă cel mai înalt grad de poeticitate doar prin impregnarea cu trăiri ale ființei umane. Universul poeziei se dovedește în cele din urmă un univers al imaginarului în care elementele cosmosului sunt gândite și văzute în prelungirea sau prin transmutarea elementelor făpturii umane. Chiar și trucurile poetice nu sunt decât potriviri ale diafragmei în viziunea poetică după raportări la ochiul și simțurile naturale ale omului. Astfel, într-o viziune microscopică, urieșenia nu e decât în funcție de relație.

Fenomenologia poeticului schițată în *Universul poeziei* nu poate duce la o definiție a poeziei. G. Călinescu știe că o catalogare a lucrurilor în poezie oferă o inițiere posibilă în universul acesteia, dar nu permite o surprindere a *lucrului* poetic *în sine*. Criticist – în sens kantian –, criticul se mulțumește cu explorarea fenomenelor și cu concluziile posibile pe care ea le oferă. Același criticism îi interzice însă accesul metafizic la o sesizare a unui numen ipotetic al poeticului.

VLADIMIR STREINU

Critic mai degrabă decât teoretician, poet mai curând decât cugetător, Vladimir Streinu a studiat poezia fie sub forma istoric-expozitivă, fie sub aceea critic-analitică. Câteva din eseurile sale conţin, totuşi, idei disparate privind fenomenul poetic. Astfel sunt articolele: *Tradiţia conceptului modern de poezie, Înfăţişări istorice ale poeziei, Poezia pură, Fenomenul Baudelaire, Poezie şi critică modernă.* Îndeosebi primul din aceste eseuri conţine o succintă trecere în revistă a istoriei artelor poetice, de la Aristotel, prin Horaţiu, la Boileau, apoi prin romantici la Poe şi Baudelaire. Acest istoric îi îngăduie criticului să schiţeze o tipologie a condiţiei poetice, tipul clasic fiind cel care-şi constrânge natura printr-un sistem de „penitenţe logic-formale", cel romantic fiind caracterizat prin eliberarea unui strat de pasionalitate. Iniţiatorii poeticii moderne, şi îndeosebi Edgar Poe, restrâng conceptul de poezie la elemente proprii, autonomizează cu alte cuvinte poeticul şi dau un statut nou poetului.

Streinu distinge trei grupuri de erori antipoetice puse în lumină prin poetica modernă: anecdota sau mania epică, didacticismul şi starea pasională ipostaziată ca stare proprie a poeziei. O analiză aprofundată a tezelor poeticii lui Poe ca şi a concepţiilor lui Mallarmé şi Valéry, ni-l prezintă pe criticul nostru drept un emul al rigoriştilor versului modern, conceptul modern de poezie care, după el, modelează literatura poetică a secolului nostru, are o valoare pragmatic-programatică certă. El nu ne oferă posibilitatea de a defini poezia. Concluzie agnostică pe care o reîntâlnim în toate eseurile şi studiile lui Vladimir Streinu.

O tentativă de apropriere a esenței poeticului apare totuși în textul *Înfățișări istorice ale poeziei*[1]. Criticul observă abundența artelor poetice, ca programe de autor, în epoca modernă. Se poate vorbi chiar de un exces de teoretizare, numărul celor care speculează asupra naturii poeticului depășindu-l pe acela al poeților. Fapt simptomatic. Procesul de dezintegrare al categoriilor clasice (și romantice) ale poeticului provoacă o asemenea efervescență „critică". Simplitatea, spontaneitatea, ingenuitatea nu aparțin *începuturilor* unei ere noi. Or, poezia modernă se află pe pragul unei asemenea ere. Streinu distinge trei „vârste" mari ale poeziei: cea pre-alfabetică, cea manuscriptă și cea tipologică. Asistăm, oare, la sfârșitul ultimei dintre ele și intrăm într-o nouă eră ?

Răspunsul, cu prudența omului de știință pe care-l ascundea în sine literatul, eseistul Vladimir Streinu, încearcă să ni-l dea în marea sa lucrare, *Versificația modernă*. Să amintim, însă, înainte de a analiza acest studiu, un articol prin care criticul participă, târziu de altfel, la disputa poeziei pure[2]. Criticul face un scurt istoric al acestei *querelle* care a împărțit spiritele în secolul nostru. El cunoaște nu numai tezele lui Bremond, pe care le încadrează în contextul istoric al speculațiilor moderne despre natura poeziei, ci și pe cele ale lui H. C. Bradley, ca și unele poetici germane. Criticul nostru înclină în opiniile sale spre soluțiile lui Poe, Baudelaire, Mallarmé și Valéry, – deci spre poetica poeților – nu spre speculațiile abatelui Bremond (pe care de altfel nici nu-l citează).

În *Versificația modernă* (1966), Vladimir Streinu, și-a propus să dea, în același timp, o istorie și un studiu teoretic asupra versului liber. Întreprindere nu lipsită de temeritate prin abundența unei faune poetice centenare. Nu există încă o istorie a verslibrismului. De asemenea, estetica poeziei moderne, cu toate lucrările câte i-au fost consacrate, este departe de a fi constituită, în sensul în care s-a constituit într-un corp doctrinar relativ unitar poetica clasicismului.

---

[1] Serie de patru articole publicate în *Luceafărul*, 26 august, 2, 9 și 16 septembrie 1967.

[2] Vladimir Streinu, *Poezia pură*, *Luceafărul*, 23 și 30 septembrie 1967. Republicat în *Studii de literatură universală*, Editura Univers, București,1973.

Criticul a adoptat în această lucrare a sa rigoarea şi scrupulele în informaţii ale cercetătorului academic. Istoria versului liber e urmărită pe plan european şi în literatura noastră. Desigur, în spiritul unor *Geisteswissenschaften* moderne, şi fidel metodelor genetice de cercetare, Vladimir Streinu se opreşte îndelung asupra problemei rădăcinilor. Tehnica psalmilor şi a ditirambului coral, secvenţa ecleziastică alcătuiesc câteva din aceste surse. Nu sunt cercetate unele filiere medievale şi moderne ale versului liber, îndeosebi în istoria poeziei engleze şi germane. Streinu urmăreşte aproape exclusiv avatarurile versului liber francez. De aceea, se opreşte îndelung asupra unor faze intermediare între versul regulat şi cel liber (versul neregulat, trimetrul romantic, „revoluţia" din unele poezii de Hugo, cum e *Les Djinns* din *Orientale,* polimetria la Théodore de Banville). *Enfin Verlaine vint* – ar fi putut exclama spre sfârşitul secolului al XIX-lea un Boileau al versului liber. Vladimir Streinu vede în Verlaine poetul care a provocat şi în parte legitimat verslibrismul. După el, prin proza poetică şi prin poemul în proză, eliberarea prozodiei de vechile rigori îşi urmează cursul.

În acest succint istoric al evoluţiei versului liber francez, întâlnim numeroase reflecţii ale criticului care desenează adeziunile şi repulsiile sale. Astfel, corectitudinea absolută a versurilor clasice îl seduce, deşi vrea o poezie eliberată de vechile constrângeri. În genere, acest adept al modernismului consideră că metrica simbolistă nu a adus nici o idee care să nu fi fost experimentată mai demult de clasici şi apoi de romanticii clasicizanţi. Versul liber nu este – după cum o demonstrează Streinu – o formaţie poetică inedită, dar procesul modern de reformare a prozodiei şi, în genere, a discursului poetic constituie, totuşi, o cotitură hotărâtoare în istoria universală a poeziei.

Vladimir Streinu propune propriile sale definiţii, întemeiate pe disocieri tehnice, versurilor „neregulate", celor „liberate" şi în sfârşit, celor libere. Pe când cele dintâi sunt simple rânduri metrice ce nu se supun – în mod voit – normelor clasice ale ritmului, rimei, măsurii şi strofei, pe cele din categoria a doua considerându-le drept rezultatul reformei romantice care transformă tetrametrul clasic în trimetrul romantic, dar schimbă totodată şi ritmul şi tipul strofei, ori măsura

versurilor, şi, versurile libere, propriu-zise, definite drept „rândurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sunt aplicate numai *ad libitum*"[3]. Tendinţa spre verslibrism, revoluţionară în secolul trecut, reprezintă o voinţă de trecere la un „regim prozodic de libertate".

Este, oare, Vladimir Streinu, partizanul unei asemenea disoluţii a versului prins în corsetul clasic ? Din toate textele sale critic-analitice reiese adeziunea sa la „noile" forme, dar foarte des se face auzit regretul după vechile chingi prozodice. E o eroare, crede el, părerea că versul ar constitui ţinuta festivă a exprimării omeneşti (deci se cere organizat conform unui ritual), în timp ce proza doar un mod banal, comun şi utilitar al exprimării. Privilegiul discursului ritmat este o convenţie arbitrară. Apropierea prozei de poezie – încercată în epoca modernă – se face conform unei alternative: fie prin poetizarea, sau „înălţarea" prozei, fie prin „coborârea" poeziei, şi eliberarea sau prozaizarea ei.

Deosebit de valoros este istoricul versului liber românesc. Streinu porneşte de la o constatare esenţială: „Versificaţia propriu-zisă clasică nu are la noi nici un înţeles"[4]. Această lipsă a prozodiei clasice (pe care încercările lui Enache Văcărescu, Ioan Alexe, Timotei Cipariu etc. nu ajung să o suplinească) este hotărâtoare. După Eminescu, prin care versificaţia românească devine sistematizabilă, poeţii noştri încep să imite versul liber francez. Capitolele privind apariţia versului liber, iniţiativele lui Macedonski, rolul lui Ovid Densusianu şi al *Vieţii noui*, ca „monitor" al noii versificaţii, cazul de „pseudoverslibrism" al lui Ion Minulescu, apoi evoluţia prozodiei marilor poeţi verslibrişti (Tudor Arghezi, G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Adrian Maniu), ca şi tendinţele verslibriste din poezia românească de astăzi, studierea întregului itinerariu parcurs în câteva decenii de istorie a poeziei, toate acestea au o valoare de istorie literară.

Mai interesante sunt – din punctul nostru de vedere – unele observaţii din partea a treia a *Versificaţiei moderne*, consacrată esteticii

---

[3] Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 22.

[4] *Id.*,p. 112.

versului liber. Sunt sintetizate aici din nou sub aspect istoric formulările teoretice despre verslibrism. Vladimir Streinu remarcă influența muzicii simfonice moderne asupra noii versificații și expune unele aspecte ale esteticii ritmului. El distinge între valorile ritmice specifice poeziei și prozei, valorile ritmice în arta plastică, muzică etc.

Concluzia lucrării este întrucâtva sceptică cu privire la originalitatea versului liber. Streinu socotește că „definiția și estetica noului vers sunt în principiu definiția și estetica versului tradițional" și că, deci, verslibrismul constituie, în realitate, o „iluzie revoluționară"[5].

Delimitările lucide și aprecierile de detaliu asupra exemplarelor aduse ale omului de gust Vladimir Streinu dau cărții sale pe lângă seriozitatea unui aparat solid, elegența și farmecul eseului de rară calitate.

[5] *Id.*, p. 301.

LIVIU RUSU

Autor, în tinereţe, al unui eseu despre Goethe, Liviu Rusu pare să fie urmărit de ideea *Urphänomen*-ului. De aici, în prima sa lucrare de anvergură, teza de doctorat susţinută la Sorbona şi publicată sub titlul *Essai sur la creation artistique*[1], preocuparea pentru procesul creaţiei. Creaţia ca act primordial, faţă de care contemplarea nu poate avea decât rolul unui gest secund, este un asemenea „fenomen originar" al artei şi al esteticii. A merge la „sursele însăşi ale forţelor creatoare", a descoperi un punct *origo,* un „sens profund al operei de artă" *un arhè* al artei, iată ambiţia autorului tezei despre creaţia artistică. Obiectul artistic este, în mod esenţial, un obiect creat, după cum actul prin care artistul *se propune* este actul de creaţie. Pentru a determina esenţa artei se cere, aşadar, o analiză a creaţiei. Fundamentarea esteticii pe o analiză a actului creator ar putea să pară caracteristică pentru o orientare psihologizantă. Psihologia a avut, fără îndoială, înrâurire asupra vederilor esteticianului. Criticile pe care le aduce el unor esteticieni ca Theodor Lipps, Ernst Utitz sau Max Dessoir de a fi neglijat cercetarea „problemelor psihice ale artistului"[2] ca şi unele afirmaţii, cum ar fi de exemplu: „vom încerca să pătrundem fiinţa psihică a artistului"[3], par să indice un punct de vedere psihologist.

[1] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique – Contribution à une esthétique dynamique,* Alcan, Paris, 1935; reedit. Univers, Bucureşti, 1972. Citatele noastre sunt după ediţia I.

[2] *Id.*, p. 10.

[3] *Id.*, p. 9.

Analizele psihologice din lucrarea esteticianului nu pornesc însă dintr-o perspectivă psihologistă. Paradoxul e numai aparent. Rusu cunoştea critica la care fenomenologia, şi în primul rând Husserl, a supus psihologismul. În acest sens, el însuşi aduce o obiecţie fundamentală unor esteticieni ca Johannes Volkelt ori Ernst Meumann care, considerând necesară studierea creaţiei artistice, au urmărit doar procesul creator, nu şi principiile estetice care decurg dintr-o asemenea analiză. Punctul de vedere reprezentat de Liviu Rusu este principial anti-psihologist: „În ce ne priveşte, – arată el – creaţia artistică nu ne interesează deloc ca o problemă psihologică, ci ca o problemă estetică"[4]. Deci, ceea ce-l interesează nu e mecanismul psihologic al procesului creator, luat în sine, ci creaţia ca revelatoare a semnificaţiilor operei de artă. Intenţia esteticianului e de a parveni prin analiza psihologică a artistului la înţelegerea „sufletului" operei. A considera creaţia drept revelatoare a *esenţei* şi *valorii* operei de artă e un indiciu al modului fenomenologic de a pune o problemă. În concepţia estetică a lui Liviu Rusu, la interesul de sorginte goetheană pentru „fenomenul originar" se adaugă preocuparea fenomenologică, pentru revelarea esenţelor.

Dacă problema creaţiei artistice nu se poate reduce la o simplă analiză psihologică, este ea, oare, subsumabilă unei estetici a actului ? Pentru a stabili poziţia lui Liviu Rusu, trebuie s-o delimităm în raport cu alte asemenea estetici. După Theodor Lipps, obiectul artistic e dependent de actul subiectului contemplator; un obiect neutru devine artistic doar printr-un proces psihologic de empatie (*Einfühlung*). Aceasta înseamnă că subiectul se trăieşte pe sine însuşi în obiect, delectarea estetică e o autodelectare a eului, prin mijlocirea obiectului. Frumosul nu e, după Lipps, o caracteristică aparţinând obiectului, ci derivă din atitudinea contemplatorului, din starea ori actul unui subiect. Deşi reprezentând o poziţie fenomenologică, anti-psihologistă, Moritz Geiger procedează şi el[5] la o analiză a actului estetic, a momentului

[4] *Id.*, p. 18.

[5] Cf. studiul *Die psychische Bedeutung der Kunst*, în vol. *Zugänge zur Aesthetik*. Leipzig, 1928.

„voluptății" estetice. Orientarea axiologică a fenomenologiei îl determină pe Geiger să distingă trei grupe de valori estetice: formale, imitative și psiho-vitale. El stabilește aceste valori, pornind tot de la o cercetare asupra „semnificației psihice a artei". De aceea, Nikolai Hartmann îi va reproșa faptul de a fi „prea aproape de estetica psihologică"[6]. Rusu va căuta să evite psihologismul și subiectivismul esteticilor *actului* (îndeosebi, cum vom vedea, în lucrările sale ulterioare privind estetica poeziei lirice) prin: 1) analiza operei de artă, deci a obiectului estetic („Cu alte cuvinte, tot opera de artă rămâne pe primul plan, dar nu nemișcată și izolată, ci opera de artă privită în dezvoltarea ei din momentul conceperii și până la realizare"[7]); 2) printr-o depsihologizare a actului (căutarea unei „baze existențiale" a operei de artă); 3) printr-o încercare de a transcende subiectivitatea psihologică prin esențialitatea obiectivă – după cum am arătat mai sus.

În *Essai sur la création artistique* întâlnim adeseori expresii ca: „creația ca revelare a *sensului existenței*", „opera de artă rezultă dintr-o atitudine prin care se revelează, sub forma unei viziuni a lumii, *sensul profund al existenței*"[8]. Tot astfel, în introducerea la *Estetica poeziei lirice,* autorul declară: „orice operă de artă are o *bază existențială*"[9]. Termeni ca: „esență a existenței", „sensul existențial" fiind foarte frecvenți în lucrările lui Liviu Rusu, esteticianul s-a simțit nevoit (în prefața la *Estetica poeziei lirice,* ed. a II-a) să facă o precizare în această privință: „Ar fi greșit să se creadă că ne încadrăm în așa-zisa filosofie existențialistă"[10]. Neaderarea la o filosofie nu înseamnă lipsa oricăror legături cu ea. Căci, incontestabil, gândirea autorului nostru vădește frecventarea operei lui Kierkegaard, ca și meditarea textelor lui Heidegger și Jaspers. Ar fi eronat, desigur, să vorbim despre o estetică existențialistă în cazul său. De altfel, existența însăși a unei estetici existențialiste – cu toate opusculele kierkegaardiene, cu toate

---

[6] Nikolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin, 1953, p. 30.

[7] Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 10.

[8] *Id.*, p. 437.

[9] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice,* ed. a II-a, București, 1944, p. 1.

[10] *Id.*, p. IV.

comentariile lui Heidegger ori textele lui Sartre privind probleme ale artei – este îndoielnică. Deşi vom depista în lucrările lui Rusu prezenţa unor teme aparţinând sferei de preocupări a filosofiilor existenţialiste, prin orientarea sa axiologică, prin căutarea unei ordini, a unei norme estetice, prin ontologia specială a creatorului, a unui *homo aestheticus*, el introduce coordonate, categorii ce nu pot aparţine unei asemenea filosofii.

Analiza creaţiei porneşte în *Essai sur la création artistique* de la o constatare prealabilă: atitudinea creatoare e un mod de afirmare a existenţei. Artistul recurge la o asemenea operaţie spirituală, dintr-o nevoie de autoafirmare, acţiune care, pe planul unei igiene spirituale, are sensul unei taumaturgii. Prin creaţie, artistul îşi află „sănătatea spirituală". Virtuţile taumaturgice ale artei erau, desigur, cunoscute încă din antichitate. Rusu procedează, însă, la o fundamentare filosofico-ştiinţifică a acestei taumaturgii în care vede esenţa actului creator. După ce face critica tezelor tradiţionale asupra creaţiei (de la cele mistice ale antichităţii până la cele pseudo-ştiinţifice moderne), el caută să descopere *sursa specifică* a artei. În virtutea coincidenţei dintre *esenţă* şi *sursă primordială*, stabilirea sursei trebuie, în mod logic, să ducă la circumscrierea esenţei. Gânditorii care, în trecut, au căutat să descopere esenţa activităţii creatoare prin studiul formelor simple ale artei au explicat, în general, originea actului creator, reducându-l la o manifestare instinctuală. Rusu răstoarnă ipoteza originii instinctuale, considerând activitatea creatoare drept o *evaziune* din instinctual, nu o prelungire a instinctualităţii. Tot astfel activitatea artistică nu se naşte – după el – din activitatea practică, ci dintr-o *depăşire* a utilitarului prin rezistenţă şi conflict. Aceasta nu exclude, firesc, existenţa unei corelaţii între praxis şi estetic. Explicarea procesului creator printr-o reducere la fenomene psihologice ori sociale străine de el, e aşadar, eronată. Obiectul creat devine obiect de artă prin transcenderea sferei instinctuale ori utilitare. Jocul însuşi, apropiat prin natura sa de artă, e o evadare din instinctual o „pregătire pentru spiritualitate"[11]. Impulsul artistic primordial, pe care un Alois

[11] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, ed. cit., p. 71.

Riegl îl descoperea în „Voința artistică" (*Kunstwollen*)[12] în luptă cu materia, cu praxis-ul, nu poate fi găsit într-un domeniu extraestetic. Un asemenea impuls nu poate deriva decât dintr-o situație conflictuală. Conflict cu tendințele instinctive, un antagonism între instincte, conflict generator de dezechilibru, de suferință, dar tinzând spre unitatea eului. Căci creația artistică, după Rusu, e în mod esențial „o atitudine totalitară a personalității creatoare în fața unui dezechilibru sau a unui conflict psihic care revelează problemele profunde ale existenței..."[13]. În analiza acestui conflict (care amintește enantiodromia lui Heraclit) întâlnim, în același timp, elemente furnizate de psihanaliză cât și factori ce țin de ontologia existențialistă. Tendințele primitive care constituie nucleul dinamic al personalității creatoare pornesc din inconștientul pe care Liviu Rusu, pe urmele disocierii făcute de C. G. Jung între inconștientul individual și cel colectiv, îl descrie sub dublul său aspect: inconștient înnăscut și dobândit. E interesant de remarcat că, înaintea lui Lucian Blaga, care în *Orizont și stil* va distinge o dublă serie de categorii, – între care pe cele aparținând inconștientului le va îngloba în matricea stilistică ce determină orizontul unei culturi –, autorul *Eseului asupra creației* preconiza o fundamentare în inconștient a conflictului originar al creației. Dar pentru Rusu, spre deosebire de concepția blagiană ca și de teza psihanalitică a sublimării prin artă a conținuturilor inconștiente, tendințele primitive inconștiente ce își caută exteriorizarea sunt *înfrânate*, exprimarea lor e negată în conflictul creator artistic. Sublimarea ca și propulsia categorială stilistică a inconștientului la Blaga țin de o mișcare centrifugală a eului, tendință căreia i se opune – în teoria lui Liviu Rusu – un egocentrism, un refuz al acțiunii în folosul unei concentrări în interioritate. Conflictul dintre aceste forțe contrare, dezechilibrul generator de tensiune, neliniștea interioară sunt descrise de autorul *Eseului* în termenii unei fenomenologii existențiale: anxietatea, grija existenței amenințate, dezagregarea, disperarea, vertijul pe care-l dă vidul interior, sentimentul neantului, toate aceste

[12] Cf. *Stilfragen*, Berlin, 1893.

[13] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, p. 82.

aspecte pe care le ia conflictul creator, ţin de o ontologie şi o antropologie existenţială. Creaţia îşi are o rădăcină în existenţa creatorului ameninţat cu propria sa lume. Menţionăm că anxietatea kierkegaardiană sau „grija" heidegeriană sunt modificate în economia analizei lui Rusu, prin schimbarea semnificaţiei lor, devenind factori explicativi ai unui proces estetic. Experienţa de la care porneşte esteticianul în analiza sa este, în primul rând, aceea a artei şi mai ales a poeziei moderne. Anxietatea şi acel vertij pe care-l dă neantul devin categorii explicative ale creaţiei unui Baudelaire ori Rimbaud. Celebra intenţie rimbaldiană „a ajunge la necunoscut prin dereglarea tuturor simţurilor", confesiunile din *Corespondenţa* lui Flaubert, ca şi reflecţiile lui Mallarmé ori Valéry asupra creaţiei sunt interpretate în termenii conflictului creator, cu stările şi actele pe care le provoacă. „Baza existenţială" a unei opere de artă e constituită, aşadar, dintr-un proces conflictual, actul creator fiind generat de o tensiune specifică. Subliniem încă o dată specificitatea conflictului, a dezechilibrului creator, ireductibil la trăiri neutre. Psihologia, ca şi o antropologie generală, nu pot explica actul creaţiei artistice. Nu orice dezechilibru determină apariţia unei atitudini creatoare. Artistul *devine* creator printr-o evoluţie interioară, el *este* creator prin esenţa naturii sale. Existenţa sa, ca artist, se *pune* prin tensiunile specific artistice ale condiţiei sale. După cum acel *esse* al artistului preceda manifestările sale, existenţa sa e precedată de esenţialitatea artistică (teză opusă binecunoscutei tendinţe existenţialiste după care existenţa precede esenţa).

Creaţia, deşi înfăţişată ca un proces (nu numai în virtutea unei metodologii a analizei, ci în baza dinamicii sale originare), nu prezintă momente distincte ci alcătuieşte o unitate indivizibilă; fazele nu sunt succesive ci concomitente, separarea lor temporală fiind secundară. Se poate vorbi – în perspectiva descrierilor din *Essai sur la création artistique* – despre o *ordo creationis*. De altfel, întemeind actul creator pe lipsa unui temei stabil, pe un dezechilibru, o suferinţă, Liviu Rusu concepe această dezordine ca un stadiu premergător. Căci, orice proces creator tinde în mod firesc spre o *ordine*. Ordine creată prin efort, cu finalităţi interioare, încorporată în formă, totalitate, structuri şi

configurații. Această ordine inerentă creației, răspunzând însă tensiunii unui conflict subiacent continuu, se pune în evidență, îndeosebi, prin analiza datelor conștiente ale creației. Într-adevăr, efortul conștiinței ordonatoare e acela care – sub impulsul unei voințe de autoafirmare a artistului – dirijează actul estetic. Prin acest act, artistul se revelează și realizând se realizează pe sine. Formula sartriană (ulterioară *Eseului asupra Creației*), a omului care face și făcând *se face*, apare sub o formă mai complexă în formularea lui Rusu: realizarea merge paralel cu revelarea, fie că înțelegem aceasta ca o proiecție în afară ori ca o descoperire de sine. Fazele conștiente ale procesului creator (care nu trebuie înțelese, repetăm, ca niște momente temporal-autonome) sunt: inspirația, elaborarea și execuția. Cercetarea acestor faze, întemeiată din nou pe experiența creatorilor, mai ales a acelor moderni, are o deosebită importanță, întrucât ea poate furniza, îndeosebi criticii literare, unele categorii și modalități de analiză. Astfel, unele din observațiile privind „imaginile-simbol", „schemele anticipatoare" etc. pot constitui multe asemenea scheme pe care le oferă psihanaliza reveriei poetice din studiile lui Bachelard ori categoriile psiho-criticii actuale. Ne vom opri puțin asupra analizei acestor date conștiente ale creației artistice.

Inspirația e, în primul rând, o priză de conștiință pornind de la o „dispoziție creatoare", caracterizată printr-o stare de neliniște, dispoziție facilitată uneori prin intervenția unor factori adjuvanți ca: visul, oboseala, stările pasionale, toxicele, dar și de elemente strict estetice ca: ritmul, melodica, culoarea. Inspirația care oferă „imagini-simbol", idei-mamă, e caracterizată prin spontaneitate. Imaginile-simbol sunt scheme anticipative, „scheme dinamice" în terminologia lui Bergson, având o intenționalitate, un sens existențial și constituindu-se într-un cosmos imaginar, independent de lumea realului. O tipologie a inspirației distinge *inspirația joc*, în care domină depersonalizarea, inspirație „de afară", *și inspirația-efort*, dominată de personalizare, inspirație „dinăuntru". Această distincție tipologică o vom întâlni, de altfel, analizând fazele următoare ale procesului creator: elaborarea și execuția. Elaborarea e caracterizată prin muncă conștientă și atitudine critică, ea ne apare fie sub forma elaborării-joc,

fie sub aceea a elaborării-efort. Liviu Rusu accentuează importanța constrângerilor, a rigorilor pe care şi le impune creatorul. Aceste rigori nu fac decât să continue acea tendință spre negarea instinctualului, spre suprimarea pornirilor centrifuge ale eului pe care le-am găsit caracterizând, în mod esențial, procesul creației. Inițiativa artistului se împotrivește determinismului, actul spiritual şi, în primul rând voliționea, efortul spre sinteză unitară a vieții conștiente, spre ordinea autoimpusă, caracterizează faza elaborării. Astfel, în experiența poetică modernă, esteticianul găsește o tradiție a operei de artă ca operă de voință (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry). De aceea, dacă el indică suferința, dezechilibrul, ca fond existențial originar în procesul creației, această suferință e depăşită prin întreg procesul elaborării şi execuției operei de artă. Să nu uităm teza lui Kierkegaard expusă în *Tratatul disperării:* „Conştiința de a fi un spirit... nu se obține decât trecând prin disperare şi depăşind-o". O asemenea depăşire, o transcendere a naturii instinctuale, a conflictului inițial, nu e posibilă decât prin comunicarea cu lumea exterioară. Nu există conştiință de sine fără o conştiință a obiectului. Această teză a realismului filosofic[14] e utilizată de Liviu Rusu în analiza fazei de execuție din procesul creației. Esențialul e, însă, în această privință, faptul că atracția materiei ca şi nevoia exteriorizării apar încă la începutul procesului, în fazele obscure ale inspirației. Lupta artistului cu materia coincide cu lupta sa pentru consolidarea eului. Spiritul se recunoaşte pe sine în creația obiectivă. Discutând problema delicată a reproducerii, a reprezentării, Rusu aderă la o concepție modernă, depăşind vechea concepție a imitației, *mimesis*-ul clasic. „Opera nu reproduce nimic, ci dezvoltă o imaginație"[15]. Se fundamentează astfel o *estetică a posibilității,* se explică existența operelor ce transcend realul. În fond, arta contemporană cu formula sa interogativă, curentele dominante ale acestui secol sunt regizate de o asemenea estetică şi nu pot fi explicate decât prin ea.

[14] Teză reluată de Karl Jaspers, în *Philosophie,* vol. I, Berlin, 1932, p. 8.

[15] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique,* p. 293.

Datele inconştiente şi cele conştiente ale creaţiei artistice nu epuizează analiza acesteia. Deşi opera de artă e considerată drept o creaţie personală ce depinde în mod nemijlocit de dinamismul psihic, semnificativă pentru depsihologizarea procesului creator ca şi pentru punctul de vedere ontologic-estetic al lui Rusu e cercetarea datelor transsubiective ale creaţiei artistice. Cum am mai arătat, procesul artistic nu interesează ca proces subiectiv în sine, ci ca mijloc de înţelegere şi interpretare a operei de artă. Prin analiza procesului se pot stabili criteriile estetice ale operei. Creaţia nu e un mecanism de tipul proceselor „naturale", ci e un revelator al sensurilor transsubiectiv-obiective printr-o operă de artă. Datele transsubiective ale creaţiei artistice se pot îngloba – dincolo de fenomenul imitaţiei, de factorii colectivi intrasubiectivi –, în concepţiile despre lume, în *viziunea* artistului. Filosofic, analiza procesului creator trebuie deci să ne reveleze „însăşi esenţa primordială a existenţei umane"[16]. Actul creator dobândeşte astfel o valoare ontologică. Prin acest act, omul substituie ceea ce-i e *dat* prin ceea ce e *creat*, realizează ordinea, echilibrul către care tinde intenţionalitatea originară a eului său, şi revelează esenţa fiinţei umane. Sensul operei se descoperă descifrând sensul existenţial care stă la baza ei, opera constituind o viziune asupra lumii şi existenţei. În eseul său despre *Originea operei de artă*[17], Martin Heidegger asociază şi el întrebarea asupra esenţei artei cu cercetarea originii operei de artă. Filosoful german, conform unei tradiţii care în acest punct îl leagă de acţiunea spiritului la Hegel, nu ia în seamă actul creaţiei ca atare, ci consideră arta însăşi, prin natura sa, creatoare. Arta este în sine un început, originea operei de artă este arta însăşi („*Der Ursprung des Kunstwerks... ist die Kunst*"). Dacă la Heidegger, ori de câte ori apare arta („*Immer wenn Kunst geschieht...*") avem de-a face cu un început („*ein Anfang ist*") şi cu o naştere a adevărului („*Die Kunst lässt die Wahrheit entspringen*")[18], la Rusu acest început nu e posibil decât printr-un act creator şi revelator al esenţelor.

---

[16] *Id.*, p. 357.

[17] *Der Ursprung des Kunstwerks*, conferinţă ţinută în 1935, completată în 1936 şi publicată în *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a Ur., 1950.

[18] *Id.*, p. 64-65.

Artistul creează dintr-o necesitate cosmotică. Astfel ar putea fi denumită propensiunea sa spre structurarea şi proiectarea unei viziuni despre lume şi viaţă. Valoarea operei de artă e în funcţie de această viziune. Pornind de la tipurile primordiale ale inspiraţiei şi elaborării-joc şi -efort, profesorul Rusu construieşte o tipologie a viziunilor despre lume şi viaţă. Tipurile, binecunoscute (reproduse de Wellek şi Warren în *Teoria literaturii*) sunt: tipul *simpatetic* – reprezentând armonia, caracterizată printr-o rezolvare a conflictului originar, pe plan intern, printr-un acord al contrariilor, într-o lume „ideală" (exemple: Lamartine, Raphaël, Mozart), tipul *demoniac la* care conflictul creator e activ, trăirile fiind transpuse în lumea exterioară, şi care se subdivide în tipul *demoniac echilibrat,* la acesta conflictul rezolvându-se într-un echilibru cucerit (exemple oferind viziunea goetheană, cea a lui Leonardo da Vinci, a lui Bach) şi tipul *demoniac anarhic* la care conflictul e continuu, nerezolvându-se în armonie ori ectlilibru (exemple: Baudelaire, Rodin, Beethoven). Menţionăm că în cercetări ulterioare Rusu a renunţat la termenul „anarhic" înlocuindu-l cu „expansiv". Pentru înţelegerea semnificaţiei acestei tipologii, trebuie să notăm o precizare pe care o găsim în *Estetica poeziei lirice:* cele trei tipuri nu descriu doar categorii de personalităţi creatoare, ci categorii de opere de artă. Tipologia aceasta nu este, aşadar, o încercare psihologizantă, verificarea ei făcându-se mai degrabă pe tărâmul analizei obiectelor decât a actului estetic.

Analiza creaţiei, ca şi tipologia propusă în *Essai sur la création artistique,* constituie o bază teoretică pentru analize estetice parţiale, cum e aceea pe care Rusu o întreprinde în *Estetica poeziei lirice*[19]. Şi de astă dată întâlnim intenţia gânditorului de a fundamenta anumite categorii estetice, mergând la fenomenul originar, la esenţe, descoperind o bază existenţială. Se încearcă reabilitarea, printr-o asemenea fundamentare, a genurilor literare, pe care retorica, stilistica şi estetica clasică le-au cultivat, în aparenţă, până la epuizarea valenţelor lor, şi care au fost supuse, tocmai din această pricină, unei

[19] *Estetica poeziei lirice,* ed. a II-a, Bucureşti, 1944 (după care cităm). Ed. a III-a, E.P.L., Bucureşti, 1969.

critici distrugătoare, în estetica de la începutul acestui secol, în frunte cu aceea a lui Benedetto Croce. Într-o perspectivă nouă, Rusu nu consideră genurile drept categorii formale, reprezentând forme de viață. Ele sunt întemeiate pe atitudini specifice ale spiritului creator. În spiritul demonstrației din *Eseul asupra creației,* trăirile estetice pe care se bazează genurile literare nu sunt reductibile la trăirea psihologică, orice analogie între fenomenele psihice și actul estetic neputând să pună în paranteză diversitatea lor esențială. Deci atitudinile existențiale fiind multiple, ele determină o diversificare a genurilor literare. De aici o posibilitate nouă de aplicare a tipologiei propuse de estetician pentru categorisirea viziunilor despre lume, la descrierea fenomenologică a genurilor literare. În acest sens, se pot stabili corespondențe între poezia lirică, epică și dramatică pe de o parte, și tipurile simpatetic, demoniac echilibrat și demoniac anarhic pe de altă parte. Lirica pornind de la atitudinea de concentrare, de complacere în interioritate a tipului simpatetic, e caracterizată prin imanență, potențialitate nediferențiată, prezență totală în care e concentrat un sens universal, patos vizând, dincolo dc lumea dată, spre armonia superioară, spre idealitate. Lirismului îi corespunde „frumosul simpatetic" și, pe plan filosofic, idealismul subiectiv. Epica pornind de la transcendența demoniacă a limitelor subiective ale eului, e caracterizată prin desfășurarea evenimentelor, succesiunea lor, prin caracterul static al spațiului ca și prin dominarea lumii prezentată sub forma realității obiective. Ei îi corespunde „frumosul echilibrat", realismul și, pe plan filosofic, idealismul obiectiv. În sfârșit, poezia dramatică își are originea în atitudinea existențială demoniac anarhică, fiind caracterizată prin ciocnirea forțelor, desfășurarea impetuoasă a acțiunilor, prin contiguitatea în spațiu a celor reprezentate. „Frumosul anarhic" domină poezia dramatică, opțiunea voluntaristă corespunzându-i pe plan filosofic.

Dacă discriminările acestea tipologice suferă din pricina relativității structurale a oricărei tipologii (de altfel gânditorul are prudența de a nu admite existența în realitate a tipurilor pure și recunoaște interferența continuă a atitudinilor tipice), nu e mai puțin adevărat însă că disocierile făcute pot pune în lumină specificitatea

unui gen, cum este cel liric, a cărui analiză o găsim în *Estetica poeziei lirice.*

Tipologic, participând la categoria simpateticului, lirismul are o poziție privilegiată ca „formă primară a poeziei"[20]. Căutând să determine esența lirismului, esteticianul are în față o concepție bine încetățenită, exprimată încă de abatele Batteux care vedea în genul liric „beția sentimentului", acreditată de Goethe, de marii poeți romantici, de Schopenhauer, ca și de numeroși esteticieni moderni. Conform acestei concepții, lirica exprimă în mod esențial „un simțământ sau o pasiune" (ca să folosim cuvintele lui Titu Maiorescu). Dar știm că marii poeți postromantici și chiar un romantic ca Novalis, au procedat la o desentimentalizare a poeziei. O estetică a lirismului, ca expresie a sentimentelor, nu mai corespunde realității vii a literaturii moderne. Rimbaud era conștient că „superioritatea" sa consta în faptul de a nu avea „inimă". După teribilul adolescent, pozia manifestă tot mai mult o anestezie afectivă. Gottfried Benn spunea: „Sentiment ? eu nu am nici un sentiment", după ce Mallarmé declarase: „Nu vreau nimic uman". Rusu a înțeles această dezafectare a afectului în poezia modernă, atunci când a declarat: „E neîndoios că plecând în analiza poeziei lirice numai de la sentiment, de la subiectivitate, nu putem pătrunde în esența lirismului"[21]. Sentimentul nu mai poate constitui un criteriu de explicație. Experiența poeziei noi ca și preocuparea găsirii fenomenelor originare îl determină pe esteticianul nostru să meargă mai adânc, „până la substratul din care izvorăște sentimentul însuși..."[22]. El găsește acest substrat în *eul poetic,* potențialitate dinamică originară. Poezia lirică e poezia eului, a acelui nucleu elementar, unitar și unificator, din care pornesc „trăirile intenționale" (termenul îi aparține lui Husserl). Eul nu trebuie înțeles însă ca fiind un factor central psihologic. Rusu face o distincție esențială (una din cele mai fertile idei ale studiului său) între: *eul autentic,* deținător al esențialităților, din imanențele căruia izvorăsc poezia, arta în general,

[20] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice.*

[21] *Id.*, p. 81.

[22] *Id., ibid.*

şi *eul derivat,* psihologic, de care ţine „simţirea personală". Consecvent orientării sale antipsihologice, refuzând reducerea esteticului la anestetic, esteticianul opune „egotismul" creatorului, pornind dintr-un nucleu existenţial, „egoismului" empirei umane. După cum actul creator, prin natura sa, e o răzvrătire împotriva naturii pe care o depăşeşte, fondul originar al poeziei lirice îl alcătuieşte eul autentic desprins de subiectivitatea eului empiric printr-o epurare dar nu printr-o eliminare a acestuia. Fără să se refere la declaraţiile făcute în această privinţă de numeroşi poeţi moderni, teza opoziţiei eului empiric şi al celui autentic corespunde experienţelor poetice ale veacului nostru. Începând cu Rimbaud – care spunea „eu e altul" – se produce o ruptură a subiectului poetic de cel empiric. Cazuri tipice în acest sens sunt cele ale lui T. S. Eliot, Erza Pound şi Sain-John Perse. Lirica modernă nu e, cum spune Hugo Friedrich, o „expresie biografică". Dimpotrivă, eul poetic devine adeseori atât de tiranic încât se substituie celui empiric, îl subordonează, îl împinge în haos sau nihil.

Înainte de a proceda la o analiză a *Esteticii poeziei lirice,* trebuie să facem o remarcă prealabilă. Folosindu-se adeseori în exemplificările sale de poeziile lui Blaga, Arghezi, Bacovia, Voiculescu, Philippide etc., Rusu nu era probabil întru totul conştient, în momentul elaborării lucrărilor sale, – lipsindu-i perspectiva timpului pe care o avem noi acum, la mai bine de două decenii după apariţia lor –, în ce măsură concepţia sa estetică şi îndeosebi ideile sale privitoare la natura poeziei era reprezentativă pentru poetica subiacentă a marii generaţii de poeţi pe care literatura noastră i-a avut între cele două războaie. Studiind poetica – explicită ori implicită – a epocii, găsim numeroase corespondenţe cu concepţiile lui Liviu Rusu, îndeosebi cu cele privind esenţa lirismului, atmosfera lirică şi limbajul liric. Vorbind despre trăirea lirică, despre destinul poetic („Destinul poetului liric se realizează în ermetismul absolut al eului, într-o solitudine profundă"[23]), despre întruparea eului originar, despre coborârea în lumea esenţelor pure, introducând – ca şi Blaga în *Orizont şi stil* – conceptul de *nisus formativus,* năzuinţa formativă a eului originar care

[23] *Id.*, p. 94.

prin esenţialitatea sa aspiră la formă, Liviu Rusu oferea, înainte de toate, chei pentru poezia timpului.

Importantă este, pentru înţelegerea poeziei contemporane mai ales explicaţia pe care esteticianul o dă raportului dintre fond şi formă, atât de mult discutat în estetica şi poetica clasică: căutarea unui sens se face din nevoia formei, căutarea formei dintr-o necesitate existenţială. Forma şi fondul, a căror complementaritate a fost adeseori remarcată[24], sunt, astfel, ingenios articulate. Formalismul, în poezia modernă, s-ar datora aşadar unei necesităţi existenţiale, forma având un rol eliberator, cristalizarea formală designând un mod de a exista. Forma poetică e o „formă internă" care se impune dinăuntru, nu e impusă dinafară. Tendinţa formativă aparţine eului originar, forma nu este o transmiţătoare a interiorităţii, ea conţine interioritatea, aceasta neputând prinde consistenţă decât graţie acelui *nisus formativus* originar. „Problema formei – spune Liviu Rusu – este deci o problemă de entelechie"[25]. Forma are un triplu rol: acela de a da unui complex haotic o unitate cosmotică, de a incorpora fondul originar, făcându-l accesibil, comunicându-l, şi de a izola sensul încorporat de datele realităţii externe, revelându-ne sensurile „unei lumi văzute din adânc, în care esenţa subiectivităţii se întâlneşte cu esenţa obiectivităţii"[26]. Analiza formei poetice, ca şi a subiectului sau temei, duce la reflecţii privind „poezia absolutului", exemplificată prin Mallarmé, Valéry, Stefan George ori Rilke. Surprinde absenţa unui singur poet din analizele lui Rusu, aceea a lui Ion Barbu.

Foarte moderne, dacă ne gândim la data când au fost elaborate *Estetica poeziei lirice* şi *Logica frumosului*, sunt reflecţiile autorului cu privire la relaţia dintre tendinţa originară spre formă şi „sensul intim al existenţei". Analizele formale nu se pot reduce la simple aplicaţii ale unei retorici. Forma în sine are un sens existenţial. E adevărat că, în unele privinţe, concepţia lui Rusu – îndeosebi în privinţa subiectului şi a conţinutului – rămâne tributară unei estetici a mimesis-ului. El

[24] Cf. Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 1923.

[25] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, p. 104.

[26] *Id.*, p. 104.

continua, astfel, să înțeleagă prin subiect „seria de fapte concrete luate din lumea obiectivă", dar nu uită să adauge: „sau create în analogie cu aceasta..."[27]. Ideea artei ca imitație este neîncetat amendată prin introducerea unor concepte ca: „viziunea interioară", adică „sensul originar care se cristalizează prin conturarea subiectului", apoi – foarte important pentru înțelegerea poeziei moderne – prin revelarea faptului că *subiectul* ori tema nu țin de un „conținut" al operei de artă și devin ca atare doar prin ceea ce am putea numi o *formalizare* a lor, o intervenție a puterii formative a eului. Esteticianul rămâne astfel fidel tezelor sale inițiale privind esențialitatea *creativității* în opera de artă. De altfel, numai depășind o anumită estetică a *mimesis*-ului, a unui primat al obiectului, Rusu putea să înțeleagă experiența poetică contemporană. Înaintea lui Hugo Friedrich, care în lucrarea sa *Die Struktur der modernen Lyrik*[28] va analiza înstrăinarea poetului modern de „realitate", mutarea poeziei într-o zonă a nonfamiliarului, aspirația marcată spre o „transcendență vidă", ca și ruptura de experiența subiectiv-sentimentală, de orice dat personal al poetului, esteticianul român a vorbit despre o „poezie a absolutului" în care subiectul e inexistent, în care tendința formativă se exercită exclusiv asupra interiorității, în care eul se elimină pe sine ca eu empiric, ca subiectivitate, pentru ca eul autentic să se exprime în substanțialitatea sa pură. Eliminare, așadar, a oricărui suport obiectiv dar și a oricărei subiectivități. Această poezie a absolutului nu e nici „naivă", nici „sentimentală", în sens schillerian. E o poezie în care totul e centrat în jurul eului originar, adică a eului creator el însuși. Poezia se poematizează pe sine.

Era firesc ca o asemenea atitudine a autorului *Esteticii poeziei lirice* să-l angajeze într-o cercetare mai aprofundată a limbajului poetic. Esteticianul înțelege prea bine că experiența poeziei moderne e înainte de toate o experiență a limbajului liric. Felul în care își pune el întrebarea esențială privind această problemă este următorul: cum

---

[27] *Id.*, p. 109.

[28] Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, ed. a III-a, 1950.

poate tendința formativă, care apare în geneza poeziei lirice, să modeleze limbajul în așa fel încât acesta să exprime sensul existențial al eului originar ? Tensiunile eului își au corelatul lor obiectiv – cum ar spune T. S. Eliot – în tensiunile formale ale limbajului. Acele „tensiuni în disonanță", acele „tensiuni formale", despre care vorbește Hugo Friedrich fuseseră analizate de Liviu Rusu ca „tensiuni interioare limbajului liric". În această analiză, esteticianul se plasează cu multă siguranță pe o poziție foarte avansată a criticii limbajului poetic. El se opune teoriei tradiționale, susținută prin autoritatea lui Hegel, F. Th. Vischer, Eduard Hartmann și reprezentată printre alți esteticieni ai secolului nostru de Johannes Wolkelt, după care finalitatea limbajului poetic e aceea de a produce în fantezia contemplatorului estetic imagini. Pe linia lucrărilor lui Th. A. Meyer[29] și mai ales a lui Max Dessoir[30], întemeindu-se pe propriile sale constatări cu privire la poezia modernă, sesizând în aceasta un „cult al cuvântului", Rusu ajunge la importanta teorie a „autonomiei cuvântului". „Rolul esențial al cuvântului – arată el – nu este să trezească imagini în afară de el, rostul lui nu se reduce la o simplă mijlocire, ci el însuși ascunde un sens propriu pe care ni-l transmite prin mijloace proprii. Un cuvânt este ceea ce este nu prin imaginea ce poate să determine în mintea noastră, ci prin constituția lui intimă, căreia îi este imanent un anumit înțeles"[31]. Având experiența poetică a ultimelor decenii și privind evoluția mai nouă a unei semiologii, capitolul privind limbajul liric din *Estetica poeziei lirice* ni se pare surprinzător de actual. Cuvântul, semnul ca semnificant, precede imaginea, ideea, semnificatul. Semnul *ca atare* e esențial în poezie, și nu în calitate de „simplu semn care reproduce anumite idei găsite de-a gata"[32] ci ca *semn autonom,* semn în sine, care contribuie la elaborarea ideii pe care o va exprima. Ideea – ca și imaginea ori sensibilitatea, putem adăuga noi – există poetic doar în măsura în care ea este formulată, exprimată. Însăși explorarea de sine

[29] *Das Stilgesetz der Poesie,* Leipzig, 1901.

[30] *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* ed. a II-a, Stuttgart, 1923.

[31] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice,* p. 128.

[32] *Id.*, p. 129.

a eului originar se face prin limbaj. Observaţie profundă privind, între altele, estetica suprarealistă, deşi Rusu nu se referă la ea. Cuvântul e o forţă originară. Desigur, uneori *Estetica poeziei lirice* pare să dea expresie unei estetici a semnificantului, ca atunci când afirmă: cuvântul e forma care conţine fondul originar, forma prin care se manifestă „lumea ascunsă" a poetului. Dar primordialitatea cuvântului este accentuată neîncetat; întreaga atitudine a poetului în faţa existenţei, deci şi „lumea sa ascunsă", e în funcţie de cuvintele pe care acesta „şi le făureşte". Limbajul liric nu redă ci incorporează, nu e copie ci întrupare, cuvintele nu mijlocesc ci conţin sensul existenţial, poetul nu comunică sensuri ci cuvinte. Cuvântul nu este „primitor de sens", ci „dătător de sens". Înţelesul cuvântului depinde de acesta, şi nu invers. De aici inamovibilitatea cuvântului în poezie şi intraductibilitatea esenţială a poeziei, căci înlocuirea cuvântului înseamnă înlocuirea sensului. Trebuie să accentuăm această teză a esenţialităţii cuvântului în poezie, sau mai exact, a cuvântului ca deţinător *în sine*, nu prin ceea ce semnifică, a unui sens existenţial. Într-adevăr, „limbajul poetic are o funcţie existenţială"[33]. Recunoaştem într-o asemenea formulă un corolar al tezelor privind existenţialitatea creaţiei. Expresie a unei gândiri organice, estetica lui Liviu Rusu oferă o teorie a actului creator ca revelaţie a sensului existenţial, la care se angrenează o ontologie a poetului existând ca eu originar, diferit de eul empiric, şi o poetică ce insistă asupra funcţiilor existenţiale ale limbajului. Aceste funcţii sunt corelate, de altfel, cu o structură magică a limbajului. Pe urmele lui Ernst Cassirer[34], Liviu Rusu distinge o funcţie magică sau intuitivă, de aceea logică a limbajului. Predominarea funcţiei magice în limbajul poetic concret şi imediat implică o renunţare la funcţiile logic-noţionale ale limbajului abstract şi imediat. Se poate remarca o adversitate continuă a substanţei lirice incorporată în limbajul liric, faţă de înţelesul exclusiv al cuvântului. Funcţia magică fiind subordonată, în limbajul curent, funcţiei logic-noţionale, iar poetul operând cu un material preformat, cu semantica impusă a limbajului logic-noţional,

[33] *Id.*, p. 131.

[34] Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 1928.

efortul său va avea – filologic vorbind – o tendință antisemantică. Limbajul liric nu e mijloc de comunicare ori de expresie al unui sens anterior elaborat, ci tocmai mijlocul de elaborare al sensului în sânul interiorității. De aici lupta cu înțelesul curent, acea tendință esențială a poeziei moderne pe care Baudelaire o exprimase („e o anumită glorie de a nu fi înțeles") sau despre care vorbea, mai aproape de noi, Gottfried Benn, când definea actul poematizării prin actul înălțării anumitor lucruri fundamentale „la limbajul incomprehensibilului". Poezia e o disciplină antisemantică, ea operând cu cuvintele, contrar direcțiilor inerente pe care acestea le au în limbajul comun. Caracteristica limbajului noțional fiind predicativitatea, adică faptul de a afirma ceva despre ceva, poezia nu e un discurs *despre*, ci o introducere *în* obiect. Evocând interioritatea, ea nu ne afirmă ceva despre aceasta, nu e o meditație asupra ei, ci introducându-ne într-însa, poezia ne face să o trăim imediat. Ambiguitatea limbajului liric constă în dublul său sens: noțional și magic sau intuitiv, în subordonarea sa atât legilor firești ale limbii cât și legilor proprii ale poesis-ului, adeseori contrare celor dintâi. Poetul liric trebuie să supună limbajul prin limbaj, luptă echivocă pe care Saint-John Perse o definește într-un vers superb: „Bilingv între lucruri îndoit acute, tu însuți o luptă între tot ce se luptă, care vorbești ambiguu". Rusu înțelege prea bine că primejdiile care amenință poeticul sunt cele care își au originea în rigorile logicii ca și în cele ale semanticii și că acestea derivă dintr-o ontologie realist-obiectivistă.

Dacă poezia e antilogică, ea nu este alogică. Există o ideație poetică ce se slujește de „idei vii", diferă de raționamentul logic care utilizează idei abstracte. Esența poeziei lirice nu se revelează printr-o analiză logic-filologică. Structura magică (opusă celei logic-noționale) a poeziei îi imprimă acesteia o esențială „atmosferă lirică". Ca și limbajul liric ce se constituie printr-o ruptură cu cel logic, noțional, comun, tot astfel atmosfera, acel *Stimmung al* poeziei, e un produs al unei rupturi logice, a unei dezagregări voluntare a imaginilor. Reflecția intuitivă e opusă celei abstracte. Din această opoziție derivă deosebirea fundamentală între poezie și filosofie. „De unde filosoful ne aduce la cunoștință un rezultat al reflecțiunii sale asupra sensului existenței,

poezia lirică ne pune în acea stare vibratorie în care noi înşine întrevedem sensul existenţial"[35]. Precursorii artei poetice moderne, un Poe, un Novalis, au înţeles prea bine importanţa acestei atmosfere care nu mai e *Stimmung*-ul romantic. Poe intuia la originea poeziei (şi punctul *origo* pentru el e cel esenţial), un „accent", o „intonaţie fără formă". Poetul caută să dea un trup acestei intonaţii, acestei atmosfere extraverbale iniţiale, prin cuvânt. Conţinutul, semnificaţiile poeziei urmează, nu preced acest ton primordial. Poetul cedează iniţiativa cuvintelor care operează prin ele însele în virtutea unor forţe magice a unor impulsuri intuitive. Novalis, romantic precursor al poeticii moderne, preconizase o relaţie între magie şi „construcţie", magia poetică fiind pentru el „o fuziune a fanteziei cu forăa de gândire". Cel care a înţeles înaintea altora valoarea incantatorie a cuvântului, care vorbise despre limbajul poetic ca despre un „limbaj autonom", a *văzut* – chiar dacă n-a izbutit să o şi realizeze în propria sa poezie – una din dimensiunile artei poetice moderne. El aseamăna limbajul poetic cu formulele matematice, poetul elaborând o lume în sine, o lume în care se joacă cu sine însuşi. Jocul acesta e însă – cum l-au înţeles toţi marii poeţi de la Hölderlin la Blaga, de la Rimbaud la Michaux, de la Mallarmé la Ion Barbu – o revelaţie. „Lumea în sine, a poeziei, despre care vorbea Novalis, nu e un mesaj al poeziei, nici o retorică poetică, o semnificaţie a limbajului liric. Ea este acel univers vibratoriu (Rusu vorbeşte despre o „stare vibratorie", referindu-se la trăirea contemplatorului nu a creatorului), pe care incorporându-l, poezia ni se revelează ca „esenţă permanentă a existenţei". Există, fără îndoială, o corespondenţă între caracterul revelator al atmosferei lirice şi puterea revelatoare a *Stimmung*-ului în concepţia heideggeriană. Dar, pentru Rusu, poezia nu constituie o revelaţie a unui sens al existenţei prin ceea ce ea semnifică, prin semnificat, ci prin semnele pe care le propune, prin semnificant. Ea nu ne oferă, nu ne revelează o viziune, ci e revelaţia însăşi. *Revelanda* şi *revelata* coincid prin actul poetic.

Poezia ca revelaţie, sau poezia ca artă a cuvântului revelator, sunt formule ale unei estetici care nu aderă la o teză iraţionalistă privind

[35] Cf. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, p. 170.

demersurile poetului. Într-o perioadă în care tendinţe iraţionaliste dominau arta poetică, Rusu, recunoscând rolul inconştientului în creaţia poetică, accentuează totuşi raţionalitatea poeziei, existenţa unei „baze raţionale" a poeziei. Logosul poetic corespunde unei logici a eului originar. Această logică e diferită de aceea a eului empiric. Ideea poetică nu e rezultatul unui proces de conceptualizare. Logica intrinsecă a unui poem e o antilogică, dacă socotim logicul drept raţionalul, abstracţiunea logicii conceptuale. Acel *nisus formativus* al eului poetic nu e decât o aspiraţie spre un mod special de ideaţie care refuză generalizarea, abstractizarea, mecanizarea gândirii logice. Poezia e astfel „fugă de conceptul mecanizat", o ordine dincolo de ordinea raţională. Dar, încă o dată, aceasta nu înseamnă o renunţare la raţiune. Ştim că paradoxul poeziei moderne e acela al unei raţionalităţi în iraţionalitate, al unei încercări de a exprima inexprimabilul.

Membrele acestui edificiu al esteticii poeziei lirice sunt perfect articulate între ele. Eu empiric şi eu originar ori poetic, operaţiile logicii originar opuse logicii eului empiric (Rimbaud vorbea despre „lunga, imensa, raţionala dereglare a tuturor simţurilor"), totul pentru ca poezia să apară ca o „limbă nouă", o „limbă universală" (termenii îi aparţin tot lui Rimbaud), pentru a revela printr-o atmosferă lirică („muzica nevăzută" a lui Rimbaud) inexprimabilul („eu notam inexprimabilul", apoi: „eu nu mai pot să vorbesc" – Rimbaud). Am schiţat câteva teme ale *Esteticii poeziei lirice* exemplificându-le prin câte o formulă rimbaldiană, pentru că – repetăm – esteticianul român, chiar atunci când nu se referă la artele poetice moderne, le *reprezintă* pe planul ideaţiei, al reflecţiei filosofice. Atunci când afirmă că poezia lirică nu e nici raţională nici iraţională, ci suprarraţională, înţelegând prin aceasta nu o transcendenţă vecină cu mistica, în felul în care concepea poeticul abatele Bremond, ci „o sferă superioară, prin care raţionalitatea noţională este depăşită datorită acelei atmosfere specifice care îmbracă ceva din caracterul vag al iraţionalităţii, însă în fond este străbătută de înţelesurile autentice ale raţionalităţii"[36], Rusu caută să dea nu o soluţie sincretistă, de echilibru a tendinţelor raţionale ale

[36] *Id.*, p. 183.

poeziei, ci să formuleze paradoxul esențial al poeziei moderne, ca și dubla sa origine delirantă și lucid-intelectualistă.

Dacă *Essai sur la création artistique* reprezintă o încercare de întemeiere a unei estetici a creației, dacă *Estetica poeziei lirice* e o explorare sistematică a unui gen, deci o estetică „regională", *Logica frumosului* e schema generală a unui sistem de estetică generală.

Fidel înclinației sale spre depistarea și elucidarea „fenomenului originar", Rusu pornește, în mod firesc, de la fenomenul estetic de bază care formează în același timp obiectul esteticii. Știm că idealismul german postkantian (îndeosebi Scheleiermacher) și mai aproape de noi esteticieni ca Benedetto Croce, școlile din Marburg și Baden ori, în estetica universitară franceză, Charles Lalo, au încercat să înlocuiască „frumosul", categorie clasică a esteticii prin diverse categorii estetice (perfecțiune estetică etc.). Alți gânditori, de la autorul anticului *Tratat despre sublim*, prin Kant, până la Johannes Volkelt, Max Dessoir și alții, au încercat o reducere a sferei axiologice a frumosului. În ultimii ani au apărut, de asemenea, tentative de constituire a *esteticului* ca valoare autonomă, fundamentală, frumosul, sublimul, tragicul fiind considerate valori derivate ale esteticului. Atunci când Liviu Rusu declară (alături de Theodor Lipps) că „estetica este știința frumosului", frumosul fiind fenomenul estetic de bază, el reia o mai veche tradiție dar, în același timp, anticipează unele tentative recente de constituire a unei estetici fundată pe unica „valoare a esteticului". Această valoare e sinonimă pentru el cu noțiunea de frumos. *Logica frumosului* pledează, deci, împotriva celor care proclamau falimentul frumosului, pentru o reabilitare a acestui concept. Pledoarie sistematică, preluând rezultatele lucrărilor anterioare ale autorului și continuându-le printr-o analiză a structurii logice a frumosului. Pentru a înțelege poziția lui Rusu în privința categoriei esențiale a esteticii, vom compara teza sa cu aceea a lui Hartmann, a cărui *Estetică* este, poate, ultimul tratat filosofic sistematic al acestei discipline.

Argumentele celor care se opun „frumosului" ca valoare centrală și obiect al esteticii, sunt următoarele: reușita artistică nu implică în mod necesar prezența frumosului; există specii de valori estetice care nu sunt reductibile la frumos; estetica se ocupă și cu „urâtul". Desigur,

există granițe ale frumosului, și ca pe orice tărâm axiologic, alături de valoare există și o nonvaloare corespunzătoare. Există apoi obiecte „urâte" care au un caracter artistic cert: nu frumusețea obiectului reprezentat, ci aceea a reprezentării în sine estetică. În sfârșit, e adevărat că alături de frumos există valori ca sublimul, grațiosul, comicul, tragicul etc., dar e nevoie de o categorie valorică ce le subsumează, le ordonează într-un unic cosmos axiologic. Criticând metafizica idealistă a frumosului, Nikolai Hartmann considera frumosul drept o valoare fundamentală a universului estetic. Teza lui Liviu Rusu (să nu uităm că *Logica frumosului* a fost publicată în 1946, iar prima ediție a *Esteticii* lui Hartmann a apărut în 1953) se apropie de aceea hartmanniană ca formulare, și totuși reprezintă o perspectivă cu totul diferită asupra problemei. Această perspectivă ține, înainte de toate, de o mai adecvată intuire a fenomenului artistic contemporan. Într-adevăr, Rusu nu intenționează să revină la intelectualismul prekantian, la o estetică clasică, identică cu o „logică" a cunoașterii sensibile (Baumgarten). El aprofundează distincția acută în lucrările sale anterioare între „logica" eului empiric și aceea a eului originar, între o logică *conceptuală* și cea *poetică*. El dă logosului o interpretare apropiată de semnificația antică a cuvântului, definindu-l ca o unitate de norme, o ordine, și opune rațiunii abstractizante a gândirii discursive, rațiunea vie ce tinde spre constituirea unui cosmos. A trata problema frumosului în cadrul sferei normative a logosului înseamnă a încerca reconstituirea unei estetici normative. Aparent, unei asemenea tentative i se opune intoleranța artei moderne la orice normativitate. Într-adevăr, după disoluția artei poetice și a sistemului clasic al esteticii, refuzul modern al oricărei tabulaturi de legi ori reguli determină existența unei arte ce nu se recunoaște regizată de o estetică și a unei estetici ce nu corespunde artei timpului. Dar Liviu Rusu nu pretinde să reconstituie o estetică a regulilor și canoanelor frumosului și creației. El știe că „frumosul" nu e identic cu ceea ce corespunde cu „canoanele relativ restrânse ale frumuseții clasice"[37]. *Norma* e, în viziunea esteticianului, o *ordine* interioară a esteticului. Referindu-ne

[37] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, Edit. Universității, Cluj, 1946.

la observaţia îndreptăţită a lui Volkelt: „Totdeauna am avut impresia că atitudinea duşmănoasă faţă de estetica normativă derivă din incapacitatea de a gândi strâns şi disciplinat în chestiuni estetice"[38], autorul *Logicii frumosului* înţelege că nu se poate întreprinde o reconsiderare disciplinară a esteticii decât prin prisma unei „dialectici raţionale". Cel care în lucrările sale anterioare a insistat asupra elementelor iraţionale care intervin în procesul creaţiei artistice ori care alcătuiesc dinamica structurilor lirice, îşi propune „să ne dezvăluie aspectul raţional al domeniului estetic"[39].

Logosul ca sferă a normativului nu e, aşadar, identic cu raţiunea abstractizantă şi schematizatoare. Ca atare, el e înainte de toate o realitate axiologică. Orice logică fiind o reglementare a unui domeniu antropologic, e în relaţie cu o categorie a valorilor. Logica frumosului nu poate porni, deci, decât de la o analiză a frumosului în cadrul unui sistem al valorilor. Deşi valoarea este un fenomen originar antropologic, o funcţie a existenţei umane (William Stern spunea: „valorific, deci exist"[40]) artistul nu *creează* ci *descoperă* lumea obiectivă, transsubiectivă a valorilor. Această obiectivitate – însuşire esenţială a spiritualităţii – determină locul frumosului în sistemul valorilor. Deşi e o „modalitate existenţială" a omului, frumosul face parte din valorile *dignitative*. Spre deosebire de cele *dezideratives* care răspund unor necesităţi vitale (valori biologice şi economice), valorile dignitative sunt caracterizate printr-o distanţare obiectivă (valori teoretice, etice şi estetice). Procedând la o analiză a valorii estetice în cadrul celorlalte valori spirituale, Rusu o defineşte ca o valoare care se impune prin sine şi pentru nimic dincolo de propriile-i cadre, ca o valoare imanentă sau autotelică. Frumosul având la bază un sentiment al mulţumirii, tinde să se realizeze în întreguri unitare, aspiră spre o ordine într-o totalitate, ni se oferă aşa cum *este*, cum fiinţează. Deosebit de importantă e distincţia pe care autorul o face între adevăr – ca valoare teoretică –, bine – ca valoare etică – şi frumos. Spre

---

[38] Cf. prefaţa la ed. I *Ästhetik des Tragischen*, 1897; ed. III, 1917.

[39] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 8.

[40] William Steru, *Wertphilosophie*, vol. III, Leipzig, 1924, p. 24.

deosebire de adevărul care ne demonstrează *ceea ce este*, de binele care ne arată ceea ce *trebuie să fie*, „frumosul ne arată ceea ce este sub forma care trebuie să fie"[41]. Valoarea existențială a frumosului se manifestă prin trăirea specific estetică a mulțumirii lucrului împlinit. Gânditorul care, în *Essai sur la création artistique* ca și în *Estetica poeziei lirice* insista asupra sensului existențial al artei, atribuie acest sens în *Logica frumosului* valorii estetice. Sensul frumosului coincide ontologic cu esența sa. Analiza axiologică ne introduce la aceea ontologic-estetică. Frumosul ca valoare corespunde, esențial, unei realități specifice, aceea a unității în varietate. Dacă realitatea empirică e dominată de principiul individuației, realitatea estetică e principal o unitate. Această realitate este revelatoare, ea ne introduce în lumea esențelor, realitatea empirică aparținând ontologic sferei fenomenalului, a aparențelor. S-ar părea că aceste teze ar purta marca unui dualism platonic al „ideilor" și „aparențelor". Dar pentru Liviu Rusu realitatea estetică c o imanență. Accesul la esențe, la sensul existenței, nu e o transcendere a realului. Frumosul e înfățișarea concretă a unității existențiale *in nos* și nu *super nos*; această unitate determină un acord al eului cu sine însuși și cu obiectul contemplat și nu o mistică uniune cu o entitate transcendentă. Tendința spre unitate aparține eului nuclear sau originar, în jurul căruia se organizează eul empiric cu tendința sa spre diferențiere, spre individuație. Eul nuclear e substratul real, matricea atitudinilor estetice. Aceste atitudini nu sunt identificabile cu „rațiunea" sau „sentimentul" esteticii clasice. S-ar putea vorbi despre o *reducție poetică*, analoagă reducției fenomenologice care pune în paranteză datele mediate prin eul empiric, în favoarea datelor imediate ale conștiinței poetice depinzând de eul nuclear-originar. „În atitudinea estetică, eul originar se afirmă fără finalitate, este cu alte cuvinte *dezinteresat*"[42]. O asemenea constatare e departe de a justifica o desuetă teză a promotorilor artei pentru artă. Ea exprimă însă, pe plan teoretic, fenomenul desentimentalizării, al depersonalizării artei contemporane. Sentimentul estetic e un „sentiment pur", obținut prin

[41] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 34.
[42] *Id.*, p. 73.

decantarea afectelor ce intră în sfera eului empiric. Funcţiile psihice se manifestă în creaţia artistică sub forma lor potenţială şi esenţializată. „Sentimentul estetic este o vibraţie produsă de adierea esenţialităţilor din noi, în timp ce sentimentele eului individual sunt reacţiuni la accidentele obişniute ale vieţii"[43]. Liviu Rusu teoretizează o anumită situaţie *dată* în arta contemporană. Dacă în 1925 Ortega y Gasset vorbea alarmat despre „dezumanizarea artei", dacă Valéry spunea, cu o falsă îngrijorare dar şi cu oarecare orgoliu, că „munca artistului are într-însa ceva inuman", azi înţelegem că substituirea trăirilor personale prin intenţionalitatea artistică, şi conştiinţa acestei substituiri e o experienţă fecundă a spiritului artistic modern. *Logica frumosului*, întemeindu-se pe analizele din *Estetica poeziei lirice* şi adâncindu-le teoretic, arată implicaţiile pe plan filosofic ale acestei experienţe. Afirmaţiile autorului cu privire la esenţializarea sensibilităţii, a voliţiunii, obţinută nu prin eliminarea afectivităţii, a voinţei, ci prin detaşarea lor de aderenţa cu praxis-ul, corespund artelor poetice şi instituţiilor celor mai semnificativi creatori din era care a urmat revoluţiilor artistice ale secolului trecut şi ale începutului acestui secol. În acest sens, prezintă un interes deosebit teza cu privire la structura eului originar care se comunică prin intuiţia artistului. Liviu Rusu afirmă raţionalitatea intuiţiei estetice, în opoziţie cu Bergson şi Croce. Dar şi pe acest plan, el distinge raţiunea discursivă, inoperantă pe planul creaţiei artistice, şi raţiunea intuitivă, funcţie a eului originar. Eul acesta este un *logodynamos* (după un termen preluat de gânditorul român de la Ernst Barthel[44]). Accentul deosebit pus de autorul *Logicii frumosului* pe factorul raţional activ în contemplaţie estetică constituie, pe de o parte, o explicitare a caracterului lucid, reflexiv al literaturii contemporane, oferind, pe de altă parte, o justificare teoretică pentru critica artistică şi literară, pentru înţelegerea hermeneutică a operei de artă. Critica este, astfel, o revelare a esenţialităţii operei mijlocită prin intuiţie, conceptualizată prin raţiune.

---

[43] *Id., ibid.*

[44] Cf. Ernst Barthel, *Ästhetik*, Leipzig, 1928.

Esența frumosului nu se poate formula într-o frază definitorie. Ea poate fi circumscrisă, înainte de toate, prin relevarea funcției frumosului care e tocmai aceea de a evidenția, de a încorpora esențialitățile. Frumosul, cum am văzut, are o semnificație existențială. Dacă esteticianul fenomenolog Moritz Geiger[45] vorbea despre o contemplație existențială calitativă, ca fiind experiența estetică fundamentală, Liviu Rusu aprofundează analiza fenomenologică a eului originar, descoperind în el substratul real al acestei experiențe și explicând, în același timp, relația eului cu universul estetic. Acest univers transcende lumea experienței imediate, lumea „individuală", dar (paradox pe care-l întâlnim neîncetat în logica frumosului), el nu se revelează dincolo de lumea individuală ci *în sânul* ei. Transcendența e, în același timp, o imanență. Astfel, aspectele obiective și subiective ale frumosului se întâlnesc. „Un obiect, atunci este esteticește frumos, când în el se relevă pe prim plan unitatea, esențialitatea de la baza lui și când, prin aceasta, el pune în vibrație unitatea, esențialitatea eului nostru. În urma întâlnirii esențialității obiective cu esențialitatea subiectivă se ivește acordul între subiect și obiect și mulțumirea prin care se distinge frumosul"[46]. Acordul e o expresie a dialecticii frumosului, subiectul și obiectul în relația estetică manifestând, cu toate divergențele dintre ele, o unitate esențială. Contemplația estetică nu instituie o predominare a subiectivității contemplatorului, ci înseamnă o aprofundare în obiect, implicând conștiința unei obiectivități. Rusu nu explică această coincidență a esențialităților subiective cu cele obiective într-un sens idealist-constructivist. Obiectul nu este „construit" de subiectul contemplator. După cum eul e în mod esențial logodynamic, obiectul estetic are și el o structură logodynamică, ceea ce permite contemplația estetică. *Logodynamosul* însumează antitetica existențială și o convertește în unitate. Prin dialectica frumosului se evită primejdiile care amenință atât teoriile actului estetic cât și cele ale obiectului, direcții pe care le-am văzut dominând estetica modernă. Relația dialectică e o lege fundamentală

[45] Moritz Geiger, *op. cit.*, p. 134.

[46] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 88.

care reglementează raportul din cosmosul estetic, ceea ce autorul *Logicii frumosului* ne demonstrează prin analiza unor probleme estetice speciale ca: simetria, euritmia, logica metaforei şi îndeosebi problema materialităţii artistice. Dialectica frumosului devine astfel o unealtă explicativă de prim ordin pentru elucidarea unor probleme estetice parţiale.

Căutând să sesizeze esenţa frumosului printr-o fenomenologie a creaţiei în *Essai sur la création artistique,* printr-o analiză a genului liric în *Estetica poeziei lirice,* Liviu Rusu continuă, de fapt, un proiect iniţal, al elaborării unei estetici dinamice. În *Logica frumosului,* el oferă elementele esenţiale ale unei asemenea estetici, descoperind esenţa frumosului într-o dinamică dialectică sesizată nemijlocit, la sursă. E firesc ca esteticianul preocupat de fenomene originare şi de esenţialităţi să caute „sursa" frumosului şi norma sa în cadrul unui cosmos axiologic. Tot astfel, tipologia creaţiei pe care o propusese în teza sa de doctorat, aplicată în *Estetica poeziei lirice* la teoria genurilor literare, e reluată şi amplificată în *Logica frumosului,* ca o tipologie a genurilor frumosului.

Pornind de la o „încercare" asupra creaţiei (care a făcut o impresie deosebită asupra unui scriitor ca Cesare Pavese cum aflăm din *Jurnalul* acestuia), Rusu s-a aplecat îndeosebi asupra artei poetice moderne. Reflecţiile sale, tezele privind estetica poeziei lirice pot fecunda reflecţia estetică dar şi o conştiinţă artistică ce se caută pe sine.

EDGAR PAPU

Cartea lui Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric* (1968), este scrisă de un umanist modern care întrunește în sine calitățile reflexive ale filosofului, gustul literatului, cu sagacitatea și erudiția istoricului. Economia însăși a lucrării pretindea o asemenea diversitate a aptitudinilor. Într-adevăr, descoperi o triplă perspectivă, necontenit prezentă, în acest studiu asupra poeziei, aceea a antropologiei filosofice, aceea a esteticii literare și, în sfârșit, perspectiva literar-istorică. Edgar Papu cercetează așa numitele configurații de poezie lirică, urmărind succesiunea și întrepătrunderea lor. Explorând formele genului liric, el nu se oprește însă la speciile tradiționale ale retoricii și artei poetice, ci vizează anumite structuri ce nu există *în sine* ci *pentru noi*. Ca atare, aceste tipuri de ansambluri sau structuri artistice sunt, în același timp, categorii estetice și antropologice. Ele „se realizează în receptivitatea noastră", aparținând sferei largi, a experiențelor sensibilității umane. Însăși receptivitatea noastră, arată autorul, este „modelată structural". Există în noi adevărate constelații receptive. Între aceste modalități ale experienței umane, aceste întreguri existând *în noi,* depășind experiența artistică propriu-zisă, pe de o parte, și structurile existând *în sine,* pe de altă parte, se pot stabili o serie de corespondențe. E extrem de fecundă această perspectivă antropologică asupra fenomenelor artistice. O fenomenologie estetică este astfel încadrată într-o fenomenologie antropologică. Nu e vorba, desigur, doar de analiza afectelor care ar sta la baza diverselor modalități ale lirismului, așa cum ne obișnuise o psihologie tradițională. Nici de o

psihologie a reveriei poetice, ca aceea pe care, mai aproape de noi, a elaborat-o Gaston Bachelard. Edgar Papu îşi stabileşte obiectivele cercetării sale pe linia de incidenţă între planul artistic şi cel general antropologic, prezentându-ne proiecţii, adică forme „prin care s-a proiectat, în realizarea lirică, totalitatea interioară, structurată de experienţa iubirii, a vieţii, a morţii, a naturii etc." Ternienul crocian de *formă* este preferat aceluia de *structură*, tocmai pentru că redă echivalenţele dintre interioritatea experienţei uman-artistice şi exteriorizarea ei comunicabilă.

Analiza sincronică a structurilor nu interzice o urmărire a lor diacronică. Perspectiva antropologică reclamă, cu necesitate, o viziune istorică în care structurile se dispun în timp, desigur nu în serii simplist-cronologice, ci conform unei superioare înţelegeri a istoriei. Astfel, uneori, ceea ce e interior sub raportul fazei, rămâne ulterior sub raportul timpului şi invers. Rezultă o mare complexitate a relaţiilor între formele lirice dispuse în timp, deşi aparţinând unor perioade diferite. Edgar Papu nu uită să se aplece asupra fenomenelor originare ale genului liric. geneza formelor identificându-se cu manifestarea esenţelor lirismului.

Dar, însuşi fenomenul liric este – la apariţia sa, într-un fel de preistorie a poeziei – exponentul integral al fenomenului poetic. Poezia s-a născut din lirică. Explorarea lirismului la originile sale este, pentru Edgar Papu, o ocazie de a stabili anumite relaţii între conştiinţa primitivă – magmă originară, omogenă, în care trăirea diverselor valori nu s-a diferenţiat încă – şi o lirică originară. Conştiinţa de grup predomină conştiinţa individuală, la început. De aici primordialitatea unui „lirism plural", a „liricului colectiv" asupra unui lirism individual al eului individual. Interesantă această origine într-o subiectivitate a lui *noi* şi nu aceea a lui *eu* a acelui gen în care ne-am obişnuit (de multe secole) să vedem însăşi expresia conştiinţei individuale. În această categorie, mai largă, a lirismului colectiv, se cuprind cântecele de muncă, cântecele magice, războinice, de prietenie precum şi imnurile către puterile naturii. Analiza lor se face pornind de la situaţiile existenţiale în care au apărut (de ex. frica de pieirea organică sau starea de jubilaţie exprimată printr-o frenezie motorică-sensorică în cazul

cântecelor de muncă). Această analiză genetică nu priveşte doar apariţia unor forme ale lirismului, ci manifestarea unei *naturi*, a *esenţei* lirismului ca atare. Astfel, apariţia cântecelor magice implică revelarea cuvântului, ca „lucru de sine stătător dotat cu un principiu viu". Magul care vrea să domine mediul cosmic prin intermediul invocaţiei sau al imprecaţiei, al verbului, este o prefiguraţie a poetului pentru care verbul este incantaţie. Şi pentru unul şi pentru altul, cuvântul nu ţine loc de altceva, ci este în sine şi prin sine, obiect cu care se operează. Esenţială este, mai apoi, modificarea atitudinii morale faţă de elementele naturale, înlocuirea anxietăţii prin participarea simpatetică. Din „demoni vrăjmaşi" forţele naturii devin „zei buni şi oblăduitori"; magul devine sacerdot. O conştiinţă apare, iar natura însufleţită devine un izvor de metafore.

S-ar putea distinge, conform concepţiei lui Edgar Papu, trei stadii în evoluţia lirismului: un prim stadiu – de emancipare a fenomenului liric – începe o dată cu delimitarea eului faţă de lumea exterioară, cu apariţia unui lirism individual; al doilea stadiu începe o dată cu apariţia popoarelor „moderne"; al treilea porneşte de la sfârşitul Renaşterii. Dar aceste delimitări în timp reprezintă mai degrabă împărţiri metodice, într-un continuum, decât epoci bine distincte.

Emanciparea fenomenului liric, într-o primă etapă, înseamnă manifestarea distinctă a lirismului individual, conturarea unui gen liric.

În această primă etapă a evoluţiei genului liric apare o poezie a reflecţiei (poezie gnomică, a deşertăciunilor, a plăcerilor şi o lirică filosofică), dar şi o lirică profetică, poezia antirăzboinică, elegia civică şi poezia patriotică, a captivităţii şi exilului, precum şi lirica pasiunilor, centrată pe iubire, moarte, ură (poezie satirică) etc. În poezia deşertăciunilor se surprinde un prim nucleu de meditaţie în jurul ruinelor (motiv ce va avea o bogată carieră). Cântarea plăcerilor derivă – paradoxal – din lirica deşertăciunilor. Lirica filosofică presupune o cosmoviziune, reflex al nevoii pe care o resimte conştiinţa individuală de a-şi explica lucrurile lumii acesteia. Lirica profetică pendulează între hiperbola ameninţărilor şi hiperbola promisiunilor. În acest stadiu al evoluţiei lirismului este, aşadar, evident, paralelismul dintre diversificarea demersurilor conştiinţei şi diversificarea formelor lirice.

Gânditorul descrie două tipuri fundamentale ale trăirii lirice: absorbirea în actualitatea momentului trăit (o „autosuficiență absolută"), și proiectarea ori evaziunea în trecut sau în viitor. În literatura profetică, Edgar Papu vede germenii literaturii de groază de mai târziu.

Unul din meritele de seamă ale autorului *Evoluției și formelor genului liric* este de a fi rupt limitele între care cercetătorii europeni ai literaturii se cantonează de obicei. Dincolo de antichitatea greco-latină este antichitatea Orientului Mijlociu și a Extremului Orient. Benedetto Croce afirma în *Poezia* că dincolo de fruntariile Europei nu exista nici poezie, nici filosofie „mare". Or, Edgar Papu analizează texte vechi egiptene, texte biblice, vechi scrieri chineze, indiene etc., îi apropie pe Horațiu și pe Li Tai-Pe. Desigur, o dată cu apariția popoarelor „moderne" (a popoarelor noi intrate în arena istoriei după ruina antichității), spațiul interesant pentru cercetător se îngustează. Autorul își concentrează atenția asupra evoluției poeziei europene, chiar dacă în aceasta se cuprinde lirica gnostică ori poezia apocaliptică din Orientul Mijlociu (făcându-se interesante raporturi între sufism și poezie).

Din perspectiva unei poetici (pentru care lucrarea lui Edgar Papu aduce elemente ce nu sunt doar „istorice"), fenomenul trecerii de la „lirismul plural" la „lirismul individual" și delimitarea acestuia din urmă este de o importanță primordială. Am văzut că această mutație reprezintă o primă emancipare a liricului. Ea afectează structura poeziei și nu este doar simplă metamorfoză stilistică, formală, topică ori tematică, precum celelalte două etape în evoluția lirismului. De la o omogenitate confuză se trece la o serie întreagă de diferențieri în cadrul discursului poetic ca și a condiției poetului. O sumară analiză a acestui proces ne dezvăluie unele caractere esențiale ale poeticului.

Trecerea de la lirismul colectiv la cel individual, de la *noi* la *eu* merge paralel, și se confundă chiar, cu accentuarea limitelor dintre *eu* și lumea exterioară. Din această primă diferențiere – antropologică – derivă o serie de diferențieri de ordin poetic-artistic. Astfel nu numai liricul, ci și epicul și dramaticul dobândesc o individualitate generică, domenii proprii separate. Evoluția genurilor va duce la accentuarea

specificității liricului, la versificarea trăirii lirice, la apariția speciilor lirice (oda, elegia, idila, sonetul etc.). Totodată se produce o intensificare, o amplificare, ca și o rafinare a elementelor complexului liric. Chiar și ritmica, tropii, tematica, și toți acei topoi care participă la configurarea liricului cunosc o proliferare a varietăților. Edgar Papu observă cu finețe cum trăirea fatalității se convertește dintr-o supraputere exterioară transcendentă într-o fatalitate lăuntrică, făcând să se audă în lirica individuală sonurile melancoliei. Motivul prieteniei se individualizează transformându-se în acela al iubirii pasionale. Spectacolul naturii se interiorizează și el transformându-se într-un sentiment, într-o trăire simpatetică. Poetica *eului* presupune, apoi, meditația lirică. Dar nu numai retragerea într-o citadelă lăuntrică, într-un solipsism al afectelor, ci și o nouă relație cu comunitatea apare în urma mutației de la lirismul colectiv la cel individual. Abia acum poate să apară lirica socială, cu întreaga sa gamă de afecte de la lirica patriotică la cea revoluționară, de la poetica resentimentului și revoltei la oda triumfală.

O dată cu aceste diferențieri ale poeziei, o dată cu diversificarea liricului, cu intensificarea și rafinarea elementelor sale se petrece o restrângere a spațiului poetic tocmai prin faptul că o parte din atributele și funcțiile artei poetice au fost preluate de epică și de dramaturgie. Lirismul individual nu mai cuprinde întreaga „oglindă poetică" a unei umanități ca și a universului.

Trebuie să precizăm că în *Evoluția și formele genului liric* nu avem o expunere a întregii sfere a poeticului. Dar, îndeosebi în asemenea momente, pe care le putem numi de ecluză, ale evoluției liricului, surprindem unele aspecte care depășesc ca semnificație limitele genului liric, și privesc poezia ca un *totum*. În ce privește evoluția conceptului de liric, în artele poetice e nevoie de anumite precizări.

Deși a fost folosit în Antichitatea greacă, și îndeosebi în perioada elenistică – sub forma *lyrikos* –, deși a fost cunoscut de unii dintre autorii retoricilor și poeticilor medievale, conceptul de *liric*, ca o categorie bine definită, ca un termen denumind genul literar, apare abia în secolul al XVI-lea. Artele poetice ale Renașterii târzii (și îndeosebi cele italiene și latine) sunt textele care vor circumscrie conceptul, îl vor

raporta la altele similare, mai ales în clasificarea genurilor şi speciilor poeziei. Marele număr al acestor texte (în catalogul lor comentat pe care l-a stabilit Irene Behrens[1] găsim aproximativ treizeci de arte poetice numai în limba italiană şi latină, publicate în secolul al XVI-lea), ca şi faptul că unele dintre acestea erau folosite ca manuale de învăţământ explică circulaţia termenului şi lenta sa încetăţenire în terminologia estetică, în aceea a artelor poetice post-renascentiste şi, în genere, în ceea ce am putea numi limbajul criticii moderne. Secolul al XVI-lea, al XVII-lea, ca şi prima jumătate a secolului al XVIII-lea, constituie în evoluţia conceptului de liric epoca statornicirii sale ca o categorie poetică. Această categorie a liricului va deveni un termen general admis de gândirea literară europeană abia în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea.

Faptul că poeticile Renaşterii includ în terminologia lor tot mai frecvent, de la începutul secolului al XVI-lea, conceptul de liric, se datoreşte unui complex de circumstanţe dintre care vom aminti, înainte de a analiza unele texte semnificative, doar următoarele: redescoperirea şi editarea unor opere ale Antichităţii greco-latine, cum sunt *Poetica* lui Aristotel sau Epistola *Ad Pisonem*, arta poetică a lui Horaţiu, ca şi comentariile umaniştilor pe marginea lor, au incitat speculaţiile teoretice referitoare la poezie. Un adversar modern al clasificărilor şi al genurilor literare, Benedetto Croce afirmă, în *Estetica* sa că: „Renaşterea, însuşindu-şi textul aristotelic, comentându-l şi forţându-l ici colo, sau gândindu-l într-un mod cu totul nou, începe să stabilească o serie de genuri şi subgenuri poetice, definite în mod rigid şi supuse unor legi inexorabile"[2]. Este adevărat că artele poetice ale epocii abundă în clasificări, că ele reprezintă o regândire a textelor antice, dar va trebui să aşteptăm încă aproape două secole după ceea ce am putea numi primul clasicism modern, al Renaşterii, pentru ca al doilea, cel francez, – mai apoi cel european –, începând cu secolul al XVII-lea, să definească genuri şi subgenuri, pe care să le supună unor „legi

[1] Cf. Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung, der Dichtkunst. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Max Niemeyer, Halle/Saale, 1940.

[2] Benedetto Croce, *Estetica*, traducere de D. Trancă, Univers, Bucureşti, 1971, p. 493.

inexorabile". Ceea ce observăm la autorii de tratate din secolul al XVI-lea este, încă, o incertitudine, chiar o oarecare confuzie în trasarea limitelor dintre genuri, în clasificările lor, ca şi în codificarea reflecţiilor lor. Această incertitudine care explică marea varietate a artelor poetice renascentiste şi postrenascentiste deriva, îndeosebi, din asimilarea datelor poetice provenind din două surse diferite: una fiind poezia antichităţii care-şi găseşte fervenţii îndeosebi în rândul umaniştilor, alta fiind poezia „nouă", în limbile naţionale ale popoarelor formate în cursul Evului Mediu. Astfel, chiar dacă unii autori al poeticilor Renaşterii neglijează cu superbie poezia provensală, *il dolce stil nuovo,* pe Dante, ori Petrarca, alţii (şi vor fi din ce în ce mai numeroşi) vor căuta în explicaţiile lor punţi conceptuale, moduri teoretice de a apropia sau de a stabili distincţii între poeţii vechi şi noi. Astfel, un Benedetto Varchi vede în Pindar un autor de *canzoni* („*Pindaro. . . negli inni suoi, che altro non sono che canzoni a modo nostro*"[3]). El îl apropie pe Petrarca de poetul elin, în care vede în egală măsură un liric.

Aşadar, un consens al poeticilor în ce priveşte liricul se va stabili foarte încet. Un asemenea consens n-a putut fi realizat nici în epoca lui Scaliger, nici, mai târziu, în aceea a lui Boileau, cu toată autoritatea de care s-au bucurat poeticile lor cu caracter de edict. Aceasta, înainte de toate, pentru un motiv care ne apare azi cu o deosebită claritate, în urma explorărilor din ultimii ani efectuate în domeniile poeziei şi poeticii postrenascentiste, ale barocului şi manierismului. Şi anume, cu toată aparenta convergenţă clasicistă a artelor poetice din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, curente adverse, subterane ori manifeste se fac simţite, determinând o perturbare a relativei ordini poetice. De aici, cum vom vedea, avatarurile conceptului de liric, fie că-l urmărim în definiţiile şi clasificările explicite ale artelor poetice, ori implicat în unele teorii şi ipostaze ale poeticului din secolele amintite.

Poetica modernă, pe care Edgar Papu o studiază trecând în revistă anumite ipostaze ale liricului post-renascentist, se formează prin confluenţa unor factori de o mare diversitate, de la cei psihologici până

[3] Cf. Irene Behrens, *op. cit.*, p. 82.

la cei strict estetici. În privința aceasta, prezintă un deosebit interes analizele din *Evoluția și formele genului liric* aplicate unor stări sau unor motive poetice precum: pesimismul modern și motivul deșertăciunilor, dar și a unor modalități poetice, precum lirica lui „nu știu ce", estetica manieristă (conceptismul lui Quevedo este apropiat de poezia japoneză haiku), lirica gnoseologică, a macabrului și a nopții etc. Observațiile lui Edgar Papu privind conștiința lacunară, nostalgică, modernă, apariția trăirilor noi, a melancoliei, a complacerii în suferință contribuie la cunoașterea coordonatelor psihologice ale unei poetici moderne.

ION BIBERI

Poezia, mod de existență (1968), lucrarea lui Ion Biberi privind actul poetic ca fenomen de cultură universală și ca expresie de totalitate a ființei umane, este încercarea cea mai ambițioasă din perioada postbelică de a traduce în termenii unei antropologii științifice, a unei filosofii a culturii, dar și a unei estetici, inefabilul poeziei. Prin formația, ca și prin orientarea sa științifică, era firesc ca savantul autor al volumului să caute căile de acces la fenomenul poetic pe care i le ofereau o serie de discipline, de la fiziologia umană și animală, prin psihologia primitivului și a copilului, prin etnografie, arheologie, istorie a religiilor, până la folclor, istorie literară și istorie a filosofiei. Un număr mare de date, riguros sistematizate și subordonate unui perspectivism abil ce nu privilegiază un anume punct de vedere, constituie substanța cărții lui Ion Biberi. Refuzul eseistului de a încerca o circumscriere a faptelor de poezie prin considerații pur teoretice, ca și punerea în paranteză a oricărei veleități de a sesiza esența poeticului, printr-o disertație metafizică neinformată în prealabil de-o explorare sistematică imprimă studiului o rigoare pozitiv științifică.

Poezia, pentru Ion Biberi nu rezidă într-o vagă generalitate, nu este o abstracție fumegoasă. Esența ei numenală (pe care nu o neagă printr-un fenomenalism pozitivist) poate fi descoperită încadrând fenomenele poetice în parametrii desfășurării lor firești. Ca atare, se vor căuta în structura antropologică, în cea psihologică, ca și, pe de altă parte, în cadrul etnografic ș.a.m.d., acele corelate care *situează* poeticul printre actele fundamentale ale condiției umane. O viziune genetică

asupra obârşiilor preistorice ale poeziei, ca şi o cercetare nu mai puţin genetic-evolutivă a factorilor ce prezidează la apariţia poeziei pe linia dispoziţiilor sufleteşti, a proceselor psihice, au ca scop surprinderea şi înţelegerea resorturilor unui *act poetic originar.* Numai elucidarea condiţiilor unui asemenea act poate conduce spre revelarea poeticului ca o esenţă specifică. Firește, o atare aprehendare a poeziei nu poate neglija cercetarea analitică a operelor poetice (îndeosebi a celor de limită, înnoitor-revoluţionare), nici aceea a artelor poetice, a şcolilor şi curentelor literare din cadrul literaturilor naţionale.

Programul de studii proiectate de Ion Biberi în cercetarea modului de existenţă particular al poeziei, considerat ca atitudine spirituală umană, prevede, înainte de toate, o integrare a formelor de manifestare ale poeziei în ciclurile culturilor. Poezia este asociată astfel unor rituri şi ceremonii cultice primitive (cultul morţilor îndeosebi), mecanismelor magice de gândire şi practicilor unor ritualuri magice. Mai apoi, poezia apare ca o formă de expresie a mitului, a teogoniilor şi cosmogoniilor arhaice. Cele mai diverse fenomene conexe ale acestor manifestări străvechi ale poeticului sunt studiate, poezia fiind considerată în aspectele ei de joc, ori ca mijloc mnemotehnic, ori conjugat cu procesul muncii.

Astfel, încă de la acele îndepărtate obârşii ale ei, poezia apare investită cu o structură multidimensională şi o funcţionalitate plurală. Pentru a defini poziţia ei în ansamblul culturilor este nevoie însă de incursiuni în statutul antropologic al verbului, ca şi în diversitatea condiţiilor de viaţă ale omului primitiv.

Nu-l vom urma, desigur, pe Ion Biberi în itinerariile preistorice şi istorice ale poeziei ca tehnică spirituală destinată a da expresie dramei umane. Poezia ca fenomen antropologic cultural depăşeşte limitele studiului de faţă. În schimb, datele şi reflecţiile care în *Poezia, mod de existenţă* se referă la actul poetic ca recreare a universului prin limbaj, ori raporturile dintre poet şi poezie studiate în ultimele capitole ale acestei lucrări ne oferă elemente pentru conturarea succintă a unei doctrine asupra poeziei.

Pentru Ion Biberi, poezia nu este, aşadar, rodul unei singure funcţiuni, a unei unice şi parţiale atitudini spirituale. Ea este o

manifestare integrală şi integratoare. Purcede din întreaga fiinţă şi existenţă umană, ca mărturia sau expresia „de totalitate" a unei viziuni antropologice, şi cuprinde, la rândul ei, un totum universal-uman. Condiţionările ei sunt social-cultural-antropologice, dar şi psihologice. Poezia *in statu nascendi* e considerată, ca atare, sub specia corespondenţelor actului poetic, cu alte experienţe psihice sau aparţinând unor sfere axiologice corelate. Studiind simţul misterului, tehnicile spirituale înrudite cu actul poetic, putem stabili o serie de delimitări prin conjuncţii şi disocieri între poezie şi magie, sau religie, ori prin raportarea ei la alte arte, la cunoaştere şi acţiune. Din asemenea corespondenţe ale actului poetic se deduce specificitatea poeziei ca artă a cuvântului. Limbajul este condiţia primordială a expresiei poetice.

Reducerea actului poetic la o modalitate de recreare a universului prin limbaj restrânge spaţiul cercetărilor omului de ştiinţă, dar Ion Biberi aplică şi de astă dată o viziune complex-integratoare acestui obiect de studiu. Limbajul poetic este considerat în cadrele categoriilor şi funcţiilor limbajului, dintr-o perspeetivă biologic-antropologică şi social-culturală (din care nu lipsesc nici experienţele neuro-psihiatrului familiarizat cu limbajul alienaţilor şi cu studiul afazicilor, nici observarea limbajului infantil). După o definiţie a lui Ion Biberi, limbajul fiind „act gnozo-thymo-praxic, de origine psiho-socială, folosind simboluri"[1], verbul exprimă atât fondul emoţional, cât şi cunoaşterea, dar fiind – în acelaşi timp – un act psiho-motor, o manifestare socială şi un simbol. Aceeaşi aptitudine, specifică acestui gânditor, de a cuprinde vaste ansambluri, ca şi metoda sa de a vedea întregul în anumite fenomene locale sau parţiale, determină desluşirea – în limbaj – a unui întreg „compendium" concentrat al marilor etape ale istoriei culturale a umanităţii. De aceea, pentru a elucida sursele actului poetic, ca fenomen specific de limbaj, el trebuie să recurgă la stabilirea relaţiilor dintre gândire şi limbaj, ca şi dintre realitate şi limbaj. Poezia, în acest cadru, este privilegiată, atribuindu-se rolul unicului mod de expresie a personalităţii umane considerată în întregimea ei. Pe când vorbirea uzuală, comună, folosind cuvântul

[1] Ion Biberi, *Poezia, mod de existenţă*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 265.

obişnuit, orientat, înainte de toate, spre comunicarea informaţiilor între oameni, este – în fiecare din momentele sale – rezultatul unei cunoaşteri parţiale, fatal restrânse a lumii şi a existenţei, având o funcţie pragmatică. şi îndeosebi aceea a cuvântului, „magic-evocator", reprezintă semnul unei cunoaşteri creatoare a lumii, pe care o cuprinde în esenţialitatea ei, adică în relaţiile ei eterne şi nu în fenomenalitatea ei.

A constitui un limbaj într-un alt limbaj – conform formulei lui Valéry – înseamnă a poematiza. Pentru Ion Biberi, mecanismul raportării limbajului poetic la corpul mai larg al limbajului comun nu este doar acela al unui sistem particular inclus într-unul general. Şi aceasta tocmai pentru că semnificaţia actului poetic ca o recreare a universului prin limbaj impune acestui limbaj poetic o serie de condiţionări specifice. Tot ce intervine în raportarea operei poetice la stările psihice generatoare (*Einfühlung,* exaltare, participare la real, reverie, identificare cu ritmul devenirii universale, participarea unor factori ai sensibilităţii, ai trăirilor subliminale, reminiscenţe arhaice) ca şi valorile şi funcţiile specifice poetice ale cuvântului (în metaforă, prin incantaţia magică etc.) implică un statut propriu, cvasiautonom al limbajului poetic. Desigur, metafora constituie un element al acestui limbaj, ca şi al limbajului uman în general, ea reprezentând însuşi procesul de elaborare al gândirii, dar metafora poetică îşi are condiţia ei particulară. Limbajul poetic nu este un limbaj într-un alt limbaj, ci un sistem lingvistic alături de altul cu care e congener. De aici tezele preromantice şi romantice ale originii limbajului ca atare în limbajul poetic.

Pornind de la unele surse arhaice ale expresiei, Ion Biberi desprinde două stirpe, două mari „familii" poetice. Prima continuă o tradiţie a expresiei stărilor sufleteşti incandescente (tradiţia inspiraţiei şi a delirului platonician). A doua reduce poezia la o artă a cuvântului, ca invenţie şi meşteşug al verbului. Expresie imediată, căutare a autenticităţii, transpunere a afectelor, poezie confesivă, spontană, de o parte. Perfecţiune a construcţiei verbale, lipsă de exaltare, de „sinceritate", detaşare de sufletesc, identificare a poeziei cu limbajul, de altă parte. Marcel Raymond vede două filiere poetice, a vizionarilor decurgând din experienţa originară a poeziei moderne franceze, din

experienţa lui Baudelaire. Ion Biberi îşi extinde tipologia poeţilor asupra întregii istorii a poeziei. Pentru el, la orice stirpe ar aparţine poetul, poemul este întotdeauna expresie totală a unei fiinţe, mod de existenţă.

Ajungem, astfel, la acel dat primordial către care au tins toate explorările omului de ştiinţă şi literatului Ion Biberi, la sursele psihice care condiţionează actul poetic: „corespondenţa dintre durata interioară a poetului, cu timpul exterior al universului, bigerminarea celor două ritmuri"[2]. Unind doi termeni ai gânduii bergsoniene (durata pură şi timpul mecanic), eseistul nostru se apropie de centrul prezumat al elaborării poeziei, investită cu o valoare de cunoaştere a lumii. Definiţia pe care o dă, la sfârşitul cercetărilor sale, actului poetic, reduce acest act la cele două momente esenţiale ale elaborării: „inserţia duratei interioare în ritmurile universale şi crearea limbajului propriu, adecvat expresiei acestui timp, prin folosirea limbajului unei comunităţi date"[3]. Tot ce se afirmă, în *Poezia, mod de existenţă,* privitor la raportul dintre „darul poetic" ca atribut nativ şi cultura sau meşteşugul poetic dobândit porneşte de la această formulă a actului poetic.

---

[2] *Id.*, p. 291.

[3] *Id., ibid.*

PARTEA A DOUA

ARTE POETICE EUROPENE: CURENTE ŞI PERSONALITĂŢI

PARTEA A DOUA

ARTE POETICE EUROPENE: INFLUENȚE ȘI PERSONALITĂȚI

FUTURISMUL

Poetica futurismului a fost de la început marcată de dinamica particulară a mişcării. Departe de apocaliptismul nordic, de obsesia eschatologică a expresioniştilor, neîngăduindu-şi jocurile nihiliste ale dadaismului, futurismul nu se prezintă mai puţin polemic decât aceste curente în raporturile sale cu artele constituite, cu societatea, cu existenţa prea bine temperată a omului comun. Căutând, în octombrie 1908, o formulă pentru a denumi noua mişcare pe care, din paginile revistei internaţionale *Poesia,* unde combătuse vreo şase ani, intenţiona să o scoată în stradă, pentru a lua edificiile artelor cu asalt şi a introduce „lovitura de pumn" în bătălia artistică, F. T. Marinetti ezită între *dinamism* şi *futurism.* El se decide cu entuziasm pentru ultimul cuvânt, care i se pare noua formulă a „artei-acţiune". Termenul era totodată un program şi o chemare la luptă.

Potrivnic dogmatismelor străvechi, ca orice avangardă, futurismul îşi emite propriile dogme, decretându-le în frazele imperios asertorice ale manifestelor. O bogată literatură a acestor manifeste apare între anii 1909 şi 1915, pentru a nu înceta (asemenea similarelor producţii expresioniste) *faute de combattants,* nici după război. Cele mai diverse domenii ale artelor, dar şi ale vieţii publice, politice, sunt vizate. Căci îndată după primul Manifest (din 11 februarie 1909) al lui Marinetti, apare, în aceeaşi lună, un *Manifest politic al futuriştilor.* De la *Să ucidem clarul de lună* (aprilie 1909), prin *Manifestul pictorilor futurişti* (februarie 1910), al dramaturgilor, al muzicienilor, al femeii, al sculpturii, al luxuriei futuriste, până la *Distrugerea sintaxei* (mai

1913), la *Împotriva moralei sexuale* (1913), la manifestele coregrafiei, cinematografiei şi ştiinţei futuriste, o întreagă literatură *anti-* este proiectată, în toate sensurile acestui cuvânt implicând proiectul şi proiectilul. Mai doctrinară decât orice artă „academică" împotriva căreia se îndreaptă, futurismul îşi propune să reformeze, mai exact să revoluţioneze mai mult decât literele şi artele. De aceea, arta poetică futuristă îşi întemeiază cele câteva precepte pe o concepţie despre lume şi viaţă mai amplă, ale cărei atitudini radicale derivă din voinţa de ruptură fundamentală a mişcării.

Ruptură cu trecutul. Futuriştii au găsit un termen pentru a numi conservatorismul odios lor, legătura cu trecutul pe care voiau să o rupă: *passatismo.* Acest monstru combătut e situat exact la antipozii futurismului. În numele combaterii *passatism*-ului, futuriştii reclamă bombardarea academiilor, arderea bibliotecilor, inundarea muzeelor. Italia e pentru ei „un uriaş Pompei", „o ţară a morţilor". Tradiţii, istorie, antichităţi – „tumoarea canceroasă a profesorilor, anticarilor, arheologilor" – trebuie eliminate. Monarhia, Biserica, Parlamentul, Burghezia, puterile toate constituite se cer eradicate. Ele paralizează activitatea liberă, creatoare, dinamica vieţii moderne. Arta, mai mult decât orice, este *passatistă.* Pe artişti îi paralizează o anxietate în lupta cu trecutul. Ei sunt fascinaţi de oraşele *passatiste* (Roma, Florenţa, Veneţia îndeosebi, oraşe-muzeu), de operele *passatiste.* Ca atare, futuriştii declanşează atacuri furibunde împotriva acestor cetăţi ale *passatism*-ului, împotriva Spaniei, a Italiei *passatiste*, împotriva poeziei *passatiste* etc.

Opusă acestui iconoclasm este *modernolatria* tot atât de violentă a futuriştilor. Cult plin de ardoare în care rezidă poate întregul patos şi întreaga dinamică a mişcării. De fapt e un cult al dinamismului sub toate formele prin care acesta se manifestă în viaţa modernă, în domeniul tehnicii, al mijloacelor de transmitere şi comunicaţie. Automobilul, avionul îi seduc. Futuriştii proiectează o întreagă mitologie a vitezei. Pentru ei viteza cumulează atributele toate ale modernităţii.

Cu mult înaintea lui Marinetti, Maxime du Camp (în *Les chants modernes* –1855) scrisese un fel de manifest futurist *ante litteram.*

Jumătatea a doua a secolului al XIX-lea cunoscuse o serie de apologii ale noii civilizaţii mecaniciste. Ficţiunile, mai mult ori mai puţin utopice, reflectă în aceeaşi perioadă valoarea crescândă a tehnicii pe planul imaginarului. Romanele lui Jules Verne, *Secolul XX* de Albert Robida, *Maşina timpului* de H. G. Wells, ficţiunile unor Emilio Sàlgari, Paolo Mantegazza, la sfârşitul secolului trecut şi începutul acestuia, au magnetizat spiritele, îndreptându-le spre polii tot mai puternic-atrăgători ai tehnicilor noi. Marinetti recunoaşte ascendentul unora dintre aceştia asupra spiritului său, influenţa vederilor – în acest sens – ale lui Zola, Paul Adam şi Octave Mirbeau. Propovăduitorul futurismului publică în 1905 o *Odă către o maşină de cursă*. Dar perspectiva sa în această producţie lirică nu era încă favorabilă tehnicii. Alţii înaintea lui – şi îndeosebi F. De Maria – au pledat cauza *estetică* a acestor instrumente noi ale omului. Apologet al verslibrism-ului, colaborator la *Poesia* lui Marinetti, De Maria scria în *La Fronda:* „Programul nostru nu trebuie să fie pur literar, ci, în măsura în care aceasta este cu putinţă, să privească toate mijloacele de expresie ale omului, să se străduiască să purifice viaţa de tot ce într-însa e nesănătos, superfluu şi banal"[1]. Maşinile cu aburi, electricitatea, telegrafia fără fir, radiofonia, „aurul dobândit pe cale chimică", „etosul socialist" şi altele sunt invocate în articolul lui De Maria ca martori ai unei lumi noi. Martori ai acuzării pentru o poezie *passatistă*.

Marinetti fusese influenţat, în cultul său pentru modernitatea tehnică, de lectura cărţilor lui Mario Morasso (*Il nuovo aspetto meccanico del mondo* –1907, şi *La nuova arma: la macchina* –1905). Discipol al lui Nietzsche, Morasso critica artiştii timpului pentru incapacitatea de a asimila în arta lor cuceririle ştiinţei şi tehnicii. Marinetti face din cultul pentru tehnica modernă un punct esenţial al programului său. În primul *Manifest al futurismului,* la punctul patru se proclamă apariţia unei noi frumuseţi a acestei lumi: „frumuseţea vitezei". O maşină de curse, împodobită cu marile ei tuburi este declarată „mai frumoasă decât Victoria din Samotrake". A cânta omul

[1] F. De Maria, *Il perchè d'una cosa inutile, La Fronda,* Palermo, I, 1, 25 mai 1905.

la cârmă, la volan, iată ce propune Marinetti poeților. Boccioni trasează o lungă listă a obiectelor, activităților și eroilor modernolatriei futuriste.

Eroul futurist descinde din Supraomul lui Nietzsche. Cu tot distinguoul pe care îl face Marinetti în articolul său *Ce ne desparte de Nietzsche,* deși cu adevărat futuriștii îi reproșează lui Nietzsche atașamentul său la valorile anticei Elade, totuși, eroul lor exemplar (așa cum l-a prezentat de pildă Marinetti în *Mafarka*) derivă din predicația lui Zarathustra. Fiul viitorului, pe care Nietzsche îl întrezărea ca „*Luft-Schiffahrer des Geistes*", nu avea să mai planeze doar în înălțimile amețitoare ale spiritului, ci – în viziunea futuristă – va fi aviator și cosmonaut în cerul real al acestei lumi materiale.

Trăsătura cea mai caracteristică a acestui erou anunțat de Marinetti și ai săi este aceea a unei trist-celebre formule pe care o va prelua fascismul mussolinian: *vivere pericolosamente.* A trăi primejdios – iată cu adevărat o primejdioasă ispită, pentru nihiliștii secolului ! „Clădiți-vă orașele pe Vezuviu ! Trimiteți-vă vapoarele în mări necercetate ! Trăiți în război...! Fiți tâlhari și cuceritori..." – clama Nietzsche în *Gaya Scienza.* Futuriștii au dedus din îndemnurile acestea ale imoralistului (cum ar spune André Gide) un comandament al existenței *necesar* primejdioase, pentru a fi trăită din plin și cu adevărat. Violențele verbale ale futuriștilor ating un climax în proclamarea acestei „reguli" de viață. De altfel, în *Manifestul futurismului,* prima teză enunțată de Marinetti este următoarea: „Vrem să cântăm dragostea de primejdie..." Poetica futuristă derivând din acest punct al programului existențial prevede cultivarea în poezie a curajului, a temerității, a răzvrătirii. Elemente esențiale, opuse, în același *Manifest,* unei literaturi a pasivității, a extaziei, a somnului. Dimpotrivă, sunt propovăduite insomnia, pasul alergător, saltul mortal, palma și pumnul – elemente aparent disparate dar asociate în viziunea unei lumi „dinamice", belicoase. „Frumosul nu mai poate fi găsit decât în luptă. O operă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi capodoperă" – citim la punctul șapte al *Manifestului.* Poeziei i se comandă, în cuprinsul aceleiași teze, să practice atacul violent, să silească forțele necunoscute ale acestei lumi să se plece înaintea omului. Sportul, brutalitățile barbare ale unei civilizații grăbite, în sfârșit războiul vor fi pe rând elogiate și propuse

de futurişti drept substanţă a poeziei. Şi prin aceasta nu trebuie să înţelegem doar adoptarea unor teme provenind din aceste sfere. Activităţile violente ale omului modern trebuie să modeleze după chipul şi asemănarea lor formele şi esenţa însăşi a poeziei. „Vrem să preamărim războiul – această unică igienă a lumii..." – declaraţia aceasta demenţială se află în acelaşi *Manifest* constitutiv al futurismului. Marinetti îşi adună o seamă de poezii în volumul *Destruction*. De fapt, apologia aceasta a violenţei, a distrugerii, corespunde (ca sentiment fundamental, nu ca viziune) eschatologiei expresioniste, mai puţin înclinată spre propovăduirea violenţei active, mai dispusă să sesizeze violenţele unei lumi agonice.

În poetica futuristă remarcăm tentativa de a forma – prin opera literară – o nouă sensibilitate. Aceasta nu se vrea patetică (precum „noul patos" predicat de expresionişti) ci apropiată trăirii noilor realităţi. Mijloacele de transmitere şi comunicare determină unele experienţe noi, printre atâtea altele produse de apanajele diverse ale civilizaţiei moderne. Eliminarea voită a unor valori considerate desuete şi pernicioase („Lumea miroase urât din pricina înţelepciunii ! Moarte clarului de lună ! etc., etc.") face parte din programul futurist. „Extazul modernului" sau „delirul modernului" sunt factori esenţiali în creaţia poetică-artistică a mişcării.

Natura este cordial detestată de futurişti. Dispreţ şi ură programatice în poetica lui Marinetti. Ştiinţa, tehnica, arta apar ca discipline care separă omul de natură, şi elogiate ca atare. Asistăm la o răsturnare totală, la o întoarcere pe dos a rousseauismului care condamna ştiinţele şi artele tocmai pentru că îndepărtau omul de natura originară. Dar futuriştii găsesc în ştiinţă, tehnică, artă, pretexte şi instrumente pentru realizarea unei „noi barbarii", a unui „nou primitivism". Un sentiment al insecurităţii, al relativităţii este reclamat ca unicul climat interior favorabil creării şi trăirii poeticului.

La acest climat trebuie să adăugăm o atmosferă specific *artificioasă* pe care – în adversitatea lor împotriva naturii – o reclamă futuriştii. Atmosfera în care prosperă un tip uman proiectat de literaţii şi artiştii mişcării, legiferat de Marinetti, tipul unui *uomo moltiplicato*, a omului alcătuit – asemenea unui robot – din piese de schimb, a omului-maşină

(după vechea formulă a lui d'Holbach) sau a „păpuşii electrice" (după formula mai nouă a lui Marinetti). Această făptură artificială, eroul acesta fără eroism nu are nici o legătură cu lumea valorilor. Cel mai deplin nihilism axiologic îi este caracteristic. Dacă, totuşi, i se acordă, o trăsătură umană, aceasta este *voinţa*. De sorginte nietzscheiană, voinţa omului-maşină îl propulsează într-o lume pe deplin reificată, constituind unicul său imbold, unica sa raţiune de a fi.

Futuriştii au dedicat un adevărat cult ipostazei mecanic-tehnice a fiinţei umane. Ei au încercat, în manifestele lor clamoroase să anunţe un regat al Maşinii pe pământ. Eroul romanului *Mafarka* de Marinetti închină o odă voinţei aplicate în transformarea lumii: „Voinţa noastră – declară el – trebuie să irumpă din noi, pentru a pune stăpânire pe materie şi să o transforme după bunul nostru plac". Scopul suprem al acestei voinţe este generarea unor fiinţe. Făpturi noi mecanice dar vii, într-un univers perfect instrumentalizat.

Simbolul futurist al acestui univers este spirala. Marinetti, Gian Pietro Lucini (teoreticianul versului liber) sunt obsedaţi de forma spiralei, ca simbol al vieţii. Întrezărim şi aici o înrâurire a gândirii lui Nietzsche care a închipuit teza sa, a veşnicei întoarceri, sub simbolul spiralei. Alţi futurişti folosesc acest semn pentru a indica vârtejul etern al vieţii, mişcarea materiei, dinamismul universal.

În aparenţă, toate aceste formule, teze, năzuinţe spre constituirea unei concepţii unitare despre lume au prea puţine contingenţe cu arta poetică futuristă. Când citim însă manifestele lor, înţelegem că toţi acei tineri poeţi, pictori, artişti care le redactau, în anii 1909-1915, propunându-şi şi proclamând preceptele unei transformări radicale a existenţei omului în universul nou al civilizaţiei tehnice, nu făceau decât să fundamenteze propria lor creaţie, să afle modalităţile unei renovări radicale a artelor (majoritatea manifestelor se referă la acest proces), să-şi justifice sau să-şi incite elanul creator orientat spre alte direcţii decât cele dominante în literele şi artele timpului. Era firesc ca, împreună cu critica *passatism*-ului în urbanistică, plastică, literatură, să se încerce demolarea edificiului logicii, ca împreună cu cultul vitezei atotizbânditoare să se pretindă poeziei o restructurare a tiparelor

lingvistice (ca să nu pomenim de cele tematice), pentru a asimila noul dat al experienţei umane.

S-a spus nu o dată că la începuturile poeziei futuriste stă *versul liber.* Într-adevăr, între 1909 şi 1915, revista lui Marinetti, *Poesia,* pledează – cu teorii şi exemple – pentru verslibrism. Govoni, Buzzi, Palazeschi şi, bineînţeles, Marinetti sunt printre principalii promotori ai noului stil. Influenţa lui Gustave Kahn şi, mai puternică, aceea a lui Walt Whitman se face simţită în această propensiune spre descătuşarea versului din rigorile prozodice tradiţionale. Dar, înainte ca Gian Pietro Lucini să fi publicat lucrarea sa teoretică, *Verso libero* (1908), această manieră nouă în tehnica versificaţiei şi-a avut pionierii în Italia. Sunt cunoscute, astfel, celebrele *Laudi* ale lui D'Annunzio, ca şi producţiile în vers liber ale unor poeţi sicilieni, ca L. Capuana, F. De Maria.

Mai proprie futurismului decât această propagandă pentru o formă de versificaţie ce îşi găsise în prealabil destul de numeroşi aderenţi, este pledoaria pentru o poezie a „cuvintelor în libertate" (*parole in libertà*). Ceea ce înţelegea Marinetti prin această nouă formulă este expus în *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* (din 11 mai 1912), adevărată *tabulatură a* artei sale poetice. Tezele acesteia se întemeiază pe un anti-passatism lingvistic şi literar de-a dreptul furibund. În preambulul textului, Marinetti se închipuie pe sine într-un avion meditând la „vidul ridicol" al sintaxei moştenite de la Homer. O dorinţă furtunoasă de a „elibera cuvintele" din temniţa topicei şi construcţiilor latine îl cuprinde. Fraza latină n-a dispus niciodată de „două aripi". Se simte, aşadar, nevoia introducerii *vitezei* în structura lingvistico-literară. Ca atare, iată propunerile acestei noi gramatici a poeziei şi a literaturii în genere.

Sintaxa trebuie distrusă – susţine Marinetti – înainte de toate prin ordonarea la voia întâmplării a substantivelor. Acestea trebuie notate în ordinea apariţiei lor. Verbele trebuie folosite la infinitiv, pentru ca, substantivate, să se adapteze substantivelor. Ele nu trebuie subordonate unui Eu al scriitorului, care păstrează doar rolul unui observator sau al unui inventator. Adjectivele trebuie îndepărtate, pentru ca substantivele să-şi păstreze coloritul lor propriu, lipsite de orice epitete ornante. Adverbele trebuie şi ele eliminate căci constituie în fraza poetică un

lest. Fiecare substantiv se cere dublat prin altul pe baza analogiei (de ex.: om-torpilor, mulţime-incendiu) fără nici o conjuncţie sau vreun alt termen de legătură. În genere – întrucât viteza oferă posibilităţi nebănuite de a înmulţi rapid cunoştinţele pe care le avem despre lume – limbajul trebuie să uzeze mai mult de analogii care indică asocieri de percepţii, corespondenţe ale experienţelor, ale realităţilor în sine. Analogiile trebuie puse, însă, în evidenţă în afara copulelor diverse. Termenii: „asemenea", „ca şi", „precum" etc. trebuie urmăriţi şi extirpaţi. Semnele de punctuaţie vor fi şi ele simplificate. Unde se poate se va recurge la un sistem de simboluri matematice pentru a indica unele raporturi.

În acest capitol referitor la analogie, iniţiativele lui Marinetti sunt dintre cele mai ingenioase. Doctrinarul futurismului proiectează un întreg sistem al unei metaforice abstruse. „Analogia este doar iubirea profundă care leagă între ele lucruri îndepărtate, aparent diverse, chiar duşmănoase. Numai prin analogii foarte laxe e posibil ca un stil orchestral care e, în acelaşi timp, policrom, polifon şi polimorf, să cuprindă întreaga viaţă a materiei"[2]. Atât imagismul anglo-saxon (îndeosebi Erza Pound) cât şi suprarealismul lui André Breton şi al comparşilor săi este anunţat în paragrafele acestui manifest futurist, prin accentul care se pune pe structura imagistică a poeziei („Poemul trebuie să fie o serie neîntreruptă de imagini noi..."[3]), ca şi pe o estetică a surprizei (ceea ce va deveni, la Breton, *le merveilleux*). Poezia se constituie prin lanţuri de analogii, prin plase de imagini enigmatice, de metafore abstruse. Orchestrarea acestora trebuie făcută păstrându-se un maximum de *dezordine* posibilă.

Ceea ce trebuie urmărit cu o specială înverşunare este eul, adică întreaga psihologie. Paragraful 11 din *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* este dedicat distrugerii eului corupt de logică, psihologie, cultură muzeală etc. Materia va trece în locul eului, fiind surprinsă prin intuiţie, prin percepţii. Trebuie să observăm că această teză a

[2] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11.5.1912, reprod. în F. T. Marinetti, *I Manifesti del Futurismo*, Florenţa, 1914, p. 34.

[3] *Id., ibid.*

îndreptarului literaturii futuriste n-a fost niciodată transpusă în practica creației literare futuriste. Abia după cel de-al doilea război mondial, noul val al romancierilor francezi din ceea ce s-a numit la început „școala privirii", mai apoi „noul roman", va realiza o asemenea eliminare a eului, a psihologicului, și o instituire a unui primat al obiectivului în proză. Dar „jurnalul de bord" futurist, stilul documentarului care pune în paranteză subiectivitatea nu izbutește încă să stabilească acel primat al percepției pe care-l revendică manifestele doctrinare ale mișcării. O „psihologie intuitivă a materiei" (mai exact ar fi trebuit spus o fenomenologie a percepției) revendicată de futuriști așteaptă încă să fie realizată.

Această psihologie pretinde – după Marinetti – eliberarea din cătușele logicii. Drept urmare, cea care – cea dintâi – va simți urmările acestei eliberări e fantezia. *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* pretinde o „fantezie fără fir". Marinetti propovăduiește ura față de inteligență, ca și față de orice valoare estetică începând cu „frumosul" și terminând cu „sublimul". Degajarea fanteziei de rigorile rațiunii ca și de ale unui gust cultivat în spiritul unor estetici și axiologii desuete implică reabilitarea „urâtului". Poezia nu trebuie să fie „frumoasă". Grotescul, monstruosul, oribilul își au justificarea într-o asemenea poetică a „cuvintelor eliberate".

Această formulă apare într-unul din paragrafele finale ale *Manifestului* amintit. Ea va constitui tema unui alt manifest redactat tot de Marinetti și publicat la 11 mai 1913: *Distrugerea sintaxei – Fantezie fără fir – Cuvintele eliberate.* Acest text se deschide prin definirea lirismului drept „capacitatea extrem de rară de a dobândi beția vieții și a existenței personale"[4]. Definiția presupune o experiență lirică a omului în situații-limită, sau în zone de existență intensivă. Dar în același timp, manifestul futurist reclamă „moartea eului literar". Poetul, de milenii posedat al propriului *eu*, pe care l-a cântat, descris, analizat, trebuie să se elibereze de sine. Deci, poezia va evita orice antropomorfism, orice aluzie la pasiunile, la grijile omului. În mod bizar, o asemenea dezumanizare a scriiturii este conjugată cu o

[4] E. T. Marinetti, *op. cit.*, p. 94.

prelungire a organicului (a „nervilor", „emoţiilor", a tuturor „vibraţiilor eului") în poezie.

Cuvântul eliberat apare pe ruinele versului liber care e condamnat întrucât îl determină pe poet să aleagă efecte sonore, facile, cadenţe monotone, ecouri ale unei subiectivităţi, canalizând artificial curente ale emoţiei lirice. Prin *cuvinte eliberate* se realizează straturi condensate de metafore, imagini-obiect, „imagini telegrafice", prescurtări analogice, nucleuri ideatice, verbe esenţiale, pauze ale intuiţiei şi alte asemenea efecte în parte prozodice (vizând deci textul poetic), în parte psihologice (referindu-se la starea de creaţie). Manifestul reia adâncindu-le, exemplificându-le, temele din *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* (fantezia fără fir, modificările în structura sintactică etc.).

Pe unul din manuscrisele lui Urmuz, citim acest titlu ipotetic pe care-l dădea scrierilor sale: *Schiţe şi nuvele... aproape futuriste.* Pe lângă titlul acesta, mai avem un indiciu al preocupărilor lui Urmuz privind aceeaşi mişcare de avangardă. În toamna lui 1916, când Mihail Cruceanu face cunoştinţă cu judecătorul Dem. Demetrescu-Buzău la Alexandria, acesta îi vorbeşte pentru prima oară despre poezia lui Marinetti care formase o şcoală în jurul lui. Deci, denumirea „aproape futuriste" se întemeia pe o cunoaştere, fie şi aproximativă, a textelor futuriste. E aproape sigur că atunci când Urmuz a cunoscut unele din aceste texte (sau articole referitoare la futurism) „paginile" sale „bizare" erau alcătuite. Dar există o seamă de formule futuriste, cuprinse în manifestele dintre 1909-1915, care ar fi putut să-l determine, după elaborarea textelor sale, la o apropiere a acestora de cele enunţate de Marinetti.

Iată câteva. Marinetti îndeamnă în primul manifest la „umplerea fântânilor adânci ale absurdului". Pentru el: „O operă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi o capodoperă". Teza a opta a *Manifestului* sună astfel: „...vrem să spargem porţile Imposibilului – Timpul şi spaţiul au murit ieri". Poate că Urmuz care rescria şi transcria necontenit, cu infime variante, aceleaşi câteva zeci de pagini va fi meditat asupra unui alt „principiu" futurist: „E o prostie să scrii o sută de pagini, când una singură ajunge...". În acelaşi manifest (din 1915)

Marinetti afirmă: „E o prostie să ţii seama de verosimilitate..." Dacă adăugăm la acestea binecunoscutul interes al futuriştilor pentru tehnică, vehicole, viteză, se completează un sumar tabel al corespondenţelor pe care Urmuz le-ar fi putut afla între proclamaţiile acestor avangardişti şi propriile sale compoziţii[5].

[5] Cf. Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, cap. *Postscriptum urmuzian*, p. 395-398.

EXPRESIONISMUL

În eseistica sa din tinereţe, Lucian Blaga încearcă adeseori să surprindă, în linii fugare sau tablouri cu amănunţite caracteristici, chipul polimorf al „noului stil" pe care îl descoperise în Viena şederilor sale din timpul războiului. Într-unul din capitolele opusculului *Feţele unui veac,* ne sunt înfăţişate, într-un amalgam care denotă entuziasmul mai mult decât discernământul tânărului poet şi cugetător în contact cu lumea nouă, caracterele „noului stil". Caractere, în dublul sens al figurilor şi trăsăturilor. Figuri reprezentative pentru acest *dolce stil nuovo* (ce desigur numai „dulce" nu poate fi numit) sunt – după Blaga – Van Gogh, Nietzsche, Strindberg. La interferenţa tuturor stilurilor secolului al XIX-lea, aceştia şi-au „rezumat veacul retrăindu-l violent". Alături de ei, un Paul Claudel, un Franz Werfel năzuiesc spre o respiritualizare a teatrului, pe când – tot pe tărâmul dramaturgiei – Strindberg şi Wedekind încearcă să redea esenţialul naturii umane. Mişcându-se pe alte direcţii, dar nu mai puţin reprezentative pentru „noul stil", Shaw şi Pirandello aduc pe scenă problematica vieţii moderne. Dar tânărul Lucian Blaga nu descoperă dominantele „noului stil" doar în tendinţele spre o respiritualizare a vieţii pe care le discerne în opera acestor poeţi şi artişti. Toţi cei pomeniţi ar avea, după el, o propensiune continuă, aceea a fugii de realitate. Această „fugă" ar caracteriza, mai apoi, creaţia plastică a unor artişti ai timpului – şi printre ei, în primul rând Brâncuşi – artişti care procedează la o „siluire a naturii", în forme ce convin spiritului, după cum oamenii de ştiinţă,

reprezentanţi ai fizicii noi, Lorentz, Einstein, „siluiesc cosmosul" în geometria spaţiilor curbe.

Dacă am face – luându-l pe Blaga drept model – un „portret al artistului în tinereţe", ar trebui să-i acordăm unele, cel puţin, din trăsăturile artistului expresionist, pe care el, în toate descrierile, evident pline de fervoare, ale „noului stil", îl viza. De altfel, expresionismul e denumit adeseori în înşiruirea stilurilor pe care tânărul Blaga se ocupa să le delimiteze prin trăsături discriminatorii. În *Feţele unui veac,* el cercetează romantismul, naturalismul, impresionismul şi acel „noul stil" care se identifică cu expresionismul şi care se arată în acelaşi timp ca o încununare a „stilurilor" secolului al XIX-lea şi ca o reacţiune împotriva lor. Într-adevăr, în perspectiva blagiană, expresionismul reia năzuinţa romantică de a crea o artă prin care să nu te simţi doar *mişcat,* ci şi *crescut,* de a dobândi prin artă o *conştiinţă mărită.* Dar spre deosebire de romantism, expresionismul încearcă să exprime prin mijloace formale ceea ce romantismul redase prin conţinut. Totodată expresionismul adoptă principiul naturalist al indiferenţei faţă de subiectivitate. Deosebire esenţială, însă, expresionismul nu are deloc oroarea naturalismului pentru metafizică.

Aceste câteva delimitări blagiene ale fenomenului expresionist sunt unele dintre primele reflectări româneşti ale fenomenului artistic-literar ce constituia „noul stil" apărut în Germania dinaintea primului război mondial. Desigur, poet şi gânditor în formare, Lucian Blaga căuta şi găsea în expresionism surse şi corespondenţe pentru propria sa creaţie. Întrucâtva alta e imaginea pe care expresionismul german ne-o oferă azi, cincizeci de ani mai târziu, după care curentul astfel denumit şi-a dat măsura sa. Care este această imagine sau, cu alte cuvinte, care poate fi actualitatea poeticii expresioniste ?

Curentele literare nu sunt organisme perfect delimitabile în funcţiunile lor. Putem înţelege chiar un gest hipercritic, cum e acela al lui Hugo Friedrich, care în *Structura liricii moderne* elimină determinări ca „impresionism" şi „expresionism", considerându-le drept simple „*nomina*", categorii inoperante într-o analiză critic-istorică a structurilor literare. Dar numele, chiar dacă l-am socotit dat „dinafară" unei realităţi, acţionează prin însăşi realitatea sa nominală.

Denumirea e o realitate în sine. Astfel, „expresionismul", chiar dacă ar fi o denumire dată *dinafară* unui grup de manifestări artistice divergente, e o categorie literară necesară în care converg atât o seamă de realităţi din lumea literelor şi artelor dintr-o perioadă, cât şi reprezentările pe care aceste realităţi ni le oferă după trecerea timpului.

Esteticianul şi istoricul de artă Wilhelm Worringer a fost cel care, în 1911, într-un articol publicat în *Der Sturm*, a folosit pentru întâia oară în Germania termenul *de expresionism*, care cu câţiva ani înainte fusese introdus de pictorul J. A. Hervé în Franţa, pentru a cuprinde „într-o formulă arta lui Cézanne, Van Gogh şi Matisse. Dacă în Franţa denumirea nu s-a răspândit, în Germania ea a avut o soartă mult mai fericită. Aplicată întâi în domeniul artelor plastice, a fost preluată în scurt timp de manifestele mişcărilor literare de avangardă din preajma izbucnirii primului război mondial. Amintim întrucâtva vechiul Sturm-und Drang, expresionismul e în primul rând o izbucnire de dinamism, o descătuşare afectivă, patos împins la extaz, la ţipăt (*Schrei* e un cuvânt tipic al manifestelor expresioniste). Un asemenea radicalism extatic nu se lasă uşor strunit în tiparele convenţionale, programatice, ale unei „şcoli" literare. Se pot stabili, în schimb, o seamă de analogii între reacţiile poeţilor şi dramaturgilor expresionişti, se pot urmări liniile de forţă ale creaţiei unui număr de artişti, se poate vorbi de un curent expresionist.

Deşi manifestând un anumit dispreţ pentru tradiţie şi locuri comune, asociat cu pasiunea pentru experimentul înnoitor, expresionismul îşi are strămoşii săi între care cei mai apropiaţi sunt Baudelaire, Rimbaud, Poe, Whitman, Dostoievski şi Strindberg. Profilul expresionist se poate schiţa raportându-l la mişcările literare anterioare, căci, după cum a observat Lucian Blaga, cu toate că s-a constituit prin opoziţie cu naturalismul şi impresionismul, expresionismul are numeroase contingenţe cu aceste curente. Naturalismul era marcat de ataşamentul declarat la realitatea obiectivă. Obiectivismul ştiinţific pe care-l reclama (de exemplu Zola în *Romanul experimental*) nu însemna atât adoptarea imparţialităţii omului de ştiinţă, cât aderarea la o filozofie pozitivistă. O asemenea profesie de credinţă pozitivistă îl obligă pe scriitorul naturalist să considere realitatea (fizică, biologică ori socială)

drept instanţă supremă la care va raporta creaţia artistică şi bineînţeles să adopte o poziţie deterministă, să descopere pretutindeni înlănţuiri cauzale. „Indiferenţa" pe care – după Blaga – ar fi adoptat-o artistul expresionist, nu este analogă „obiectivismului" naturalist. Expresionismul nu aderă nicidecum la un obiectivism ontologic, ştiinţific. Pasiunea pentru libertate îl face pe scriitorul expresionist antideterminist. Mai apropiate sunt poziţiile respective ale naturalismului şi expresionismului faţă de societatea modernă. De o parte şi de alta întâlnim interesul pentru viaţa în metropolă, pentru tehnica, pentru civilizaţia modernă. Scriitorul expresionist participă însă mult mai intens afectiv la fenomenul contemporan. Dacă naturalismul implică o atitudine protestatară, antiburgheză, expresionismul radicalizează această atitudine. El procedează la violente înfierări ale alienării sociale, descompune cu patimă mecanismele administrative, psihologice, participând intens, printr-un etos al milei faţă de suferinţa umană. Dar, în acelaşi timp, remarcăm în operele expresioniste o alunecare de pe planul realităţii observabile într-o sferă tenebroasă a unui fantastic sumbru, a oribilului ori a grotescului. Interesul naturalist pentru patologic se accentuează aici, devenind atracţie a morbidului, complacere în dezagregare. De fapt, nici psihologicul (normal), nici socialul, nici istoricul, nu sunt tărâmurile predilecte ale scriitorului expresionist. El caută prin ele şi dincolo de ele o realitate mitică, o transcendenţă (mistică ori pseudomistică, la cel cu asemenea apetenţe). Imanentismul naturalist (şi impresionist, de altfel) e înlocuit în expresionism printr-un transcendentalism cu diferite nuanţe. Căci expresionismul este la confluenţa mai multor curente iraţionaliste, active la începutul acestui secol. El nu e străin de pesimismul schopenhaurian, de dionizismul nietzscheian, de doctrinele ocultiste ale conventiculelor teosofice, steineriene etc. Tot astfel, o legătură pe plan estetic a expresionismului cu impresionismul, simbolismul francez, cu felurite tendinţe neoromantice e uşor de pus în lumină. Şi aici sunt însă delimitări de făcut. Faţă de relativismul axiologic impresionist, expresionismul prezintă o certă apetenţă pentru absolut. Dincolo de răsturnarea nietzscheiană a valorilor, care a lăsat urme în *Weltanschaung*-ul

expresionist, întâlnim aici o reverie la valori superpersonale. Atât subiectivismul relativist din impresionism, cât şi obiectivismul ştiinţific-estetic naturalist sunt, aşadar, depăşite de expresionism printr-o promovare a trăirilor cât mai subiective pe de o parte, şi pe de altă parte printr-un obiectivism valoric absolutist.

Nu putem înţelege patosul promovat în poetica expresionistă decât considerându-l în contextul crizei spirituale şi culturale din preajma primului război mondial. Între răsturnarea valorilor propovăduită de Nietzsche şi declinul occidentului proorocit de Spengler, o conştiinţă apocaliptică bântuie numeroase cugete în Germania (şi nu numai în Germania). Nietzsche clamase un amurg al idolilor, un *Götzendämmerung*. Antologia liricii expresioniste va purta titlul *Menschheitsdämmerung*. „Cei mai buni, mai pătimaşi dintre aceşti poeţi – afirmă Kurt Pinthus în prefaţa acelei antologii exemplare – nu luptă împotriva împrejurărilor externe ale omenirii, ci împotriva situaţiei omului denaturat, chinuit, rătăcit". Pentru o asemenea conştiinţă crepusculară, criza e mai puţin un proces economico-social, condamnând o societate în descompunere, ci mai curând dezagregarea spiritual-culturală a întregii omenirii. În acest sens, se poate spune că expresionismul, consemnând o criză, este el însuşi un fenomen de criză. Două sensuri ale curentului sunt evidente: denunţarea crizei şi simptomul crizei pe care o denunţă. Georg Lukács a analizat din punct de vedere marxist acest caracter simtomatic al expresionismului, ca un curent ce apare în perioada de descompunere a societăţii capitaliste, semnificând prin tendinţele sale iraţionaliste şi antiraţionaliste, prin filosofia subiacentă a mitului, prin poezia mic-burgheză a oraşului, o agonie ideologică a burgheziei.

Ceea ce urmăreşte, de fapt, expresionismul este o depăşire a crizei de care e conştient, o străpungere spre „esenţa existenţei" (Kurt Pinthus), o reînnoire a omului printr-o transfigurare a realului. Dincolo de apocaliptism, el tinde spre un nou început; disperarea sa caută să se absolve într-un patos mântuitor. „Omul reînnoit va iubi acea artă prin care se simte regenerat. O nouă unitate a vieţii şi artei poate să triumfe. Această unitate nu va lua naştere ca în epocile trecute printr-o determinare a artei prin natură: creaţia artistică trebuie să devină o

creare a vieții." Cuvintele acestea ale expresionistului minor Alfred Wolfenstein sunt tipice pentru ceea ce putem numi marea speranță expresionistă. Într-adevăr, această literatură cu tragismul ei manifest, „strigând" sfârșitul, pustiirea, este în același timp purtătoarea unui mesaj regenerator, proclamând o triplă reînnoire necesară: a omului, a lumii și a cuvântului poetic. De altfel, asemenea ambivalențe – pesimism nihilist și activism transfigurator, conștiință nefericită în izolare și elan de iubire universală, extatic și grotesc etc. – țin de un complex al crizei.

Tot de acest complex ține și caracterul efemer al expresionismului. E adevărat că, după anumiți cercetători ai fenomenului în cauză, expresionismul are un caracter de lungă durată și este legat, în cursul istoriei artei, nu atât de o personalitate sau alta, ci de felul obișnuit de exprimare, de caracteristicile spirituale ale unor popoare. Cu alte cuvinte, expresionismul ar fi o constantă a spiritului artistic, manifestându-se atât în arta popoarelor primitive (Africa, Oceania), în arta populară (mai ales în nordul Europei) cât și în unele perioade, de criză, ale artei europene (sfârșitul evului mediu, începutul secolului XX etc.). În realitate, e vorba de două fenomene artistice diferite: unul fiind cel presupus expresionist, constantă ținând de un mod de exprimare, de comunicare artistică umană, și altul fenomenul istoric propriu-zis expresionist, al curentului în cauză. Or, acest curent n-a avut un caracter de lungă durată. Dimpotrivă. El este fecund, aproximativ, între anii 1910-1925. În jurul lui 1910 apar operele caracteristice în acest sens (vorbim numai de expresionismul literar) ale lui Ernst Barlach, Georg Kaiser, Ernst Stadler, Franz Kafka, Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl, Fritz v. Unruh, Oskar Loerke, Herinann Broch, Franz Werfel, J. R. Becher, Reinhard Sorge, Gustav Sack. În 1910 apare *Der Sturm*, în 1912 *Der Ruf*, publicațiile expresioniste, iar în același an, la München, Franz Marc, Paul Klee, Wassili Kandinski, August Macke și Arnold Schönberg scot revista de artă *Der Blaue Reiter*. Dar efervescența expresionistă, parcă accentuată de iminența conflagrației mondiale, durează puțin. Războiul își are jertfele sale (Georg Trakl, Ernst Stadler) și câțiva ani mai târziu

(1923-1924) curentul apune pe planul literelor, rămânând activ în artele plastice.

Numai expresioniştii minori rămân mai mult ori mai puţin fideli curentului, claustraţi în tipare, epigoni ai propriilor fervori. Cei mari cresc dincolo de curentul în care – unii cel puţin dintre ei – au dobândit conştiinţa propriei lor arte. Această conştiinţă, cu tribulaţiile ei, pe care o putem urmări în opere, este cel mai pasionant spectacol pe care ni-l oferă expresionismul, mai pasionant, poate, decât multe din operele înseşi expresioniste. O analiză a acestora ne revelează itinerariul uneia din cele mai prodigioase experienţe artistice din acest veac. Experienţă aventuroasă, fără îndoială, contrazicându-se adeseori pe ea însăşi, rătăcindu-se şi rar atingând culmile – în lirica lui Trakl, a lui Heym, a lui Stadler, a lui Gottfried Benn din tinereţe, în teatrul lui Georg Kaiser, în proza tânărului Alfred Döblin.

Năzuind să fie o „voce absolută" a omenirii, poetul expresionist îşi absolutizează experienţele şi, ca atare, atribuie poeziei un sens absolut şi poetului o răspundere absolută. Poezia nu e astfel pentru el nici joc gratuit, nici delectare, ci experienţă nemijlocită a exprimării de sine. Poetul expresionist îşi întemeiază adevărul pe propria experienţă care se vrea neţărmurit liberă, se ridică împotriva formelor obiective, ca şi a tuturor şabloanelor şi convenţiilor. Patosul, extaza, dar şi ironicul, fantasticul, grotescul, alcătuiesc atmosfera sensibilităţii expresioniste (în multe privinţe avându-şi rădăcinile în romantism).

Un sens absolut al poeziei se motivează, în doctrina expresionistă, printr-un mit al poemului originar (*das Urgedicht*). Mit util pe care Stefan Zweig, printre primii, îl proiectează într-un text ce se vrea programatic, al „Noului Pathos"[1]. Prin *poemul arhaic*, Zweig şi expresioniştii înţeleg „tipătul" primar, apărut mult înaintea scrisului, abia organizat într-o vorbire coerentă, simplă *expresie* a voluptăţii sau durerii, a evocării sau a invocării. Acest *Urgedicht* era întotdeauna patetic, pentru că *patosul*, pasiunea îl genera. El se adresa altuia, mai exact altora, unei mulţimi anonime; avea mereu o adresă; înflăcăra,

[1] Cf. Stefan Zweig, *Das neue pathos*. în *Das literarische Echo*, an. 11, caiet 24, 15 sept. 1909.

avertiza, înspăimânta. Acel poem originar nu *reprezenta* niciodată o lucrare încheiată, nu era nici măcar un obiect verbal sau o podoabă discursivă; era întotdeauna o *expresie* în devenire, o prezență verbală, o luptă cu ascultătorul. Expresia era directă, precum auditoriul care răspundea. Numai cu timpul, publicul devine pentru poet o entitate imaginară. Lirica arhaică nu era un monolog, ci un dialog animat de un patos orgiastic.

Stefan Zweig zugrăvea un asemenea tablou, evident mitic, al liricii originare, pentru a oferi un model liricii expresioniste animată de un „nou patos". Poezia pe care o condamna era aceea a cuvintelor meşteşugite, a artificiilor, a convenţiilor „poetice". Îndeosebi falsa „limbă poetică", formată alături şi în afara celei comune, atrage anatema expresionismului timpuriu. Limba poetică trebuie să fie – consideră acelaşi Zweig – una cu cea vie, vorbită, doar devenită incandescentă prin pasiunile subiacente ei, prin „beţia sufletească". Discursul poetic reprezintă o festivizare a vorbirii comune, în sensul animării acesteia printr-o fervoare cultică particulară.

Noul patos trebuie să ţină seamă de pasiunile omului modern, de suferinţele acestuia, de energiile noi dezlănţuite prin procesul industrializării, al urbanizării. Poetul trebuie să devină un „mentor spiritual", un rapsod al timpurilor noi care se adresează maselor, a cărui voce e în stare să trezească entuziasmul. El nu e un însingurat ce monologhează în vid. Poezia nouă nu trebuie să fugă de cuvintele tari, zgomotoase. Ea trebuie să nască desfătare, energie şi extaz, un „patos pozitiv" – în sensul lui Nietzsche. Accentul pus pe trăirea patetică, pe pasiunile excesive urmăreşte degajarea poeticului din limitele discursivităţii *textuale*, a opului scris. Poetul expresionist se vrea – în termenii lui Stefan Zweig – demagog, muzician, actor, vorbitor, nu scriitor. O asemenea tensiune patetică excesivă precum cea pe care o reclamă noua poezie presupune o mutaţie în însăşi condiţia umană a poetului. Acesta se profilează drept un luptător, un posedat al ideii, al unei conştiinţe noi. Patosul său presupune o retorică nouă, un stil nou al vorbirii. Zweig îl prezenta, drept model exemplar, pe Nietzsche în care vede pe cel ce a redescoperit Ditirambul. O *Wille zum Pathos* – o voinţă de a accede la noul patos, domină, aşadar, poetica expresionistă.

Ceea ce nu înseamnă că pericolele unei asemenea axări pe exaltarea afectului ar fi fost ignorate de spiritele lucide ale acestui curent. Zweig ştie prea bine că riscul pateticului este vidul retoric: gestica exagerată în jurul unei trăiri lăuntrice dubioase. Tehnica entuziasmului factice este uşor de deprins, şi banalizarea cuvintelor mai mult sonore decât solide este o cursă în care nu-i e greu poetului să cadă. Poemul patetic opus celui liric nu-şi are temeiul în el însuşi, nu e întrebare şi răspuns, ci numai „aşteptare a unei întrebări"[2].

Spre deosebire de futuriştii impresionaţi de aparatul tehnic al civilizaţiei moderne, care savurau valorile vitale degajate prin noile apanaje artificiale ale vieţii citadine, expresioniştii se lasă copleşiţi de presiunea aceleiaşi civilizaţii pe care o interpretează – într-un sens mitic-eschatologic – ca pe un crepuscul al umanităţii. Dinamismul face parte dintre formulele doctrinei poetice expresioniste şi futuriste, deopotrivă. O dinamică brutal-optimistă, de-o voioasă violenţă, de-o parte, o dinamică a patosului clamat cu conştiinţa zădărniciei, de altă parte. Poetici care îşi propun *clamoarea,* dar de sensuri contrare.

Programul poeticii expresioniste nu se reduce însă la acel dat afectiv fundamental al „noului patos". Acesta nu este decât o reacţie a sensibilităţii la haosul pe care viziunea poetică expresionistă şi-l reprezintă cu precădere. Dar o teză, de asemenea caracteristică spiritualităţii acestei mişcări, propune să se ordoneze haosul. Tendinţă programatică, fundamentală spre *abstractizare* a fenomenelor şi trăirilor. Teza esteticianului Wilhelm Worringer, expusă în lucrarea sa, *Abstraktion und Einfühlung,* devenită un îndreptar doctrinar al generaţiei expresioniste, susţine necesitatea unei arte a reducerii anxietăţilor, a turburărilor unui univers ameninţat şi ameninţător, prin forţa calm-ordonatoare a formelor abstracte. Realul este interpretat deci ca un ansamblu haotic, cu neputinţă de sesizat, de cuprins, decât prin mijlocirea formei pure. Metoda cuprinderii vizează „esenţele", lucrurile-în-sine, şi aceasta numai pe calea abstracţiilor. Asemenea fenomenologiei husserliene (cu care expresionismul este parţial contemporan), dar pentru motive diferite, poeţii „noului patos" îşi

[2] *Id., ibid.*

propun să reveleze esenţa lucrurilor printr-o punere în paranteză a accidenţelor. Imperativul unei estetici a abstracţiei nu trebuie înţeles drept o lege a unei arte intelectualiste. Departe de a susţine un conceptualism artistic, doctrinarii expresionismului sunt gata să îndemne –din nou asemenea lui Edmund Husserl: „înapoi la lucruri".

La lucruri şi la datul vieţii. Friedrich Gundolf, – criticul cercului George –, adversar al noii mişcări expresioniste (dar plin de o subtilă înţelegere a fenomenului poetic ca atare), critică tocmai această voinţă a esteţilor de a „purcede în şi spre viaţă". Adepţii „noului pathos" acuzau arta lui Stefan George şi poetica cercului său de a fi „o artă a cuvântului", un „misticism al verbului", un „formalism gol". Riposta lui Gundolf învederează tocmai aspectele pseudo-mistice ale pierderii expresioniste în şuvoiul vieţii. De fapt, voind să ajungă – conform expresiei lui Kurt Pinthus, un doctrinal al mişcării – la „esenţa existenţei", expresioniştii se dovedesc în egală măsură contemplativi şi activi. Ei se pierd în viziuni extatice sau vor, cu febrilitate, să transforme, să transfigureze realul. Nevoind să cunoască limite, străduindu-se chiar să extindă *ad infinitum* intensitatea patosului, deci spaţiul expresiei patetice, ei cultivă dăruirea de sine şi comunicarea simpatetică cu universul întreg, un mod al panteismului poetic.

Fabulosul, mai puţin oniricul, îndeosebi vizionarul slujesc o poezie a nelimitatului patetic. Expresioniştii îşi construiesc o imagine a condiţiei omului ca fiinţă ameninţată care îşi exorcizează demonii printr-o „demonizare a frumosului", deci printr-un transfer al răului pe planul inocent al poeticului. Or, vizionarismul expresionist reclamându-şi o libertate nețărmurită (pe care nu o practică de altfel), revoltându-se împotriva formelor obiective, distrugând falsele siguranţe ale lucrurilor constituite, organizează un cosmos al expresiilor mântuitoare. Din dublul impas – al naturalismului pozitivist şi al impresionalismului relativist – expresionismul încearcă o salvare într-o spiritualitate nouă, şi un absolut sperat. Răsturnarea valorilor, ca şi epoca nihilismului pe care o profetiza Nietzsche devin, în doctrina poetică şi în programele expresioniste, cadre fundamentale ale viziunii filosofic-poetice. Kurt Pinthus pune antologia poeziei expresioniste pe care o alcătuieşte sub emblema unui „amurg al umanităţii", amintind,

cum spuneam, amurgul nietzscheian al idolilor. Arta expresionistă își propune să demaşte tot ce este gol de sens, lipsit de spiritualitate, ca şi tot ce e lipsit de o legătură organică cu totalitatea primordială. Dar această relevare a răului este transpusă – pe planul poeziei şi artei – într-un scenariu mitic sau apocaliptic al mizeriei umane. Nu faptele însăşi – istorice, sociale, psihologice – constituie obiectul şi substanța poeziei, pentru suprarealism, ci umbra lor fabuloasă, proiecția lor filtrată prin *patosul* vizionar. „Întreg spațiul artistului expresionist este viziune... Nu mai există un lanț al faptelor: fabrici, case, boală, târfe, strigăt, foame. Nu mai e decât viziunea acestora. Obiectele nu au decât acea semnificație prin care mâna artistului poate să apuce ceea ce se află îndărătul lor"[3].

Utopism ? Nu, desigur. Utopia se întemeiază pe supoziții raționaliste. Or, expresionismul aderă la o metafizică (destul de vagă) iraționalistă. Singurătatea conştiinței nefericite în izolarea ei este o experiență tipică, desenând chiar condiția poetului expresionist. Condiție ce se dizolvă pe sine şi nu permite nici măcar acea rezistență pe care alte doctrine avangardiste i-o asigură poetului în universul poeziei.

Salvarea poetului din hecatomba expresionistă a fost fie prin părăsirea platformei doctrinare pe care aceasta o oferea, fie prin prelungirea liniilor de rezistență ale poeticii acestui curent, dincolo de impasul la care se condamna. Gottfried Benn, poetul apologet şi doctrinar al expresionismului, indică cu claritate direcția în care „noul patos" putea să se realizeze într-un teren fertil. El foloseşte expresia „noul patos spre formă" (sau „al formei").

Ca şi Mallarmé, Valéry şi, la noi, Ion Barbu – dar independent de aceştia –, Gottfried Benn propune formula unui „lirism absolut". E adevărat că absolutul – pentru el – înseamnă construit într-un spațiu lipsit de contingențe al imaginarului. „Obiectul" poetic este dizolvat într-o rețea de relații discursive. Esența poeziei este aceea la care se ajunge printr-o dematerializare şi concentrare maximă. Benn foloseşte

[3] Kasimir Edschmid, *Expressionismus in der Dichtung, Die neué Rundschau*, an. 29, nr. 1, 1918.

– din nou într-un sens propriu deşi înrudit cu acela al abatelui Bremond şi mai ales al lui Valéry – denumirea „poezie pură" („*reine Gedicht*"), pe care vrea să o fundamenteze teoretic pe o poetică a expresiei. Dar în scrierile teoretice târzii ale poetului german (*Problemen der Lyrik*, 1951), *expresia* nu mai are conotaţiile „patetice" ale începuturilor expresionismului. Nimicul nu are „formă" – această frază a lui Benn repudiază atât poezia pur formalistă, cât şi o lirică a purei expresii patetice. Voinţa de formă riguroasă, de claritate şi siguranţă a conturelor, de „latinitate" a expresiei triumfă asupra haosului, apocaliptismului confuz al expresionismului. Expunerea interiorităţii, neoromantica patetică nu-l mai seduc pe fostul adept al expresionismului. Iar ordonarea formei expresive determină esenţa lăuntrică. „Noul patos" al poeticii expresioniste se vede constrâns în formule noi mai pure. Dar de la început doctrinarii curentului preconizaseră – prin intervenţia formelor abstracte – o clasicizare posibilă a expresionismului.

DADA

Într-un *Manifest Dada 1918* se puteau citi următoarele: „Libertate: *Dada, Dada, Dada,* urlet al culorilor crispate, împletire a contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, grotescurilor, inconsecvenţelor: *Viaţa*"[1]. Tristan Tzara – principalul agitator al mişcării iniţiate în *Cabaretul Voltaire* din Zürich cu doi ani înainte de publicarea acestui *Manifest* – proclama zgomotos un nihilism furibund: „...noi nu suntem sentimentali. Noi sfâşiem, vânt furios, cearşaful norilor şi al rugăciunilor şi pregătim marele spectacol al dezastrului, al incendiului şi al descompunerii"[2].

Privită drept simptom al unei crize mai profunde, mişcarea *Dada* ne apare purtând reflexele unei apocalipse a artei. Şi nu numai a artei. Iniţiatorii noului val – Hugo Ball, Tristan Tzara la Zürich; Francis Picabia, Marcel Duchamp în Statele Unite ale Americii; Richard Hullsenbeck, fraţii Herzfelde, Hans Arp, Max Ernst etc. în Germania; André Breton, Louis Aragon etc. la Paris – sunt pătrunşi în acei ani, 1916-1922 (cu toate deosebirile dintre ei) de o voinţă comună de distrugere, de revoltă fără precedent în istoria literelor şi artelor. „Fiecare om să strige: e o mare operă distructivă, negativă de realizat. Să măturăm, să curăţăm. Curăţenia individului se afirmă după starea de

[1] *Dada*, 3, Zürich, dec. 1918.

[2] *Id.*, republ. în Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, ed. Paris, ed. din Diorama, Paris, 1924; reedit. J.-J. Pauvert, Paris, 1963.

nebunie... Fără scop ori plan, fără organizare: nebunia feroce, descompunerea..."[3].

Ce este *Dada* ? Definiţiile cele mai năstruşnic-absurde au fost date din abundenţă acestui termen, în manifestele, afişele, în publicaţiile sau conferinţele dadaiste. „Imposibilul nu este Dada – Dacă voiţi să muriţi, continuaţi – Un stat în stat Dada, e Dada în Dada... Dada e cuierul sistemului nervos"[4]. Anunţuri publicitare răspândite de Tristan Tzara în 1919 precizau că Dada este o „Societate anonimă pentru exploatarea vocabularului", că „*Dada* nu înseamnă *Nimic* / Dacă găsiţi că e futil nu vă pierdeţi timpul cu un cuvânt care nu înseamnă nimic..."[5]

În realitate, cuvântul are o importanţă deosebită în demersurile dadaiste. Nimic nu va fi urmărit cu o mai susţinută furie decât tocmai *cuvântul*. Dada intentează un proces Verbului. Mai sistematic – pe plan teoretic, cel puţin – decât Tristan Tzara, Hugo Ball este ideologul decompoziţiei limbajului. În *Die Flucht aus der Zeit* (*Fuga din timp*) el expune, ca un anarhist al spiritului, mobilul acţiunilor sale şi îşi inventariază armele de care dispune. Limbajul poate fi distrus, după părerea lui, fără ca procesul creator să aibă de suferit. Căci:

„1. Limbajul nu e singurul mod de expresie. El nu poate comunica experienţele cele mai profunde...

2. Distrugerea organului vorbirii poate să devină un mijloc de autodisciplioare. Când contactele sunt tăiate, când încetează comunicarea, atunci te adânceşti mai mult în tine însuţi, atunci se dezvoltă detaşarea, solitudinea.

3. Să scuipi cuvintele: limbajul vid, şontorog, plicticos al societăţii... Vei atinge o sferă incomprehensibilă, inaccesibilă"[6].

Dar, prezenţa poetului german în nucleul activ al grupului de la Zürich a fost de scurtă durată. În urma conflictului cu unii din colaboratorii săi, Ball părăseşte mişcarea Dada (iunie 1916). Tristan

---

[3] *Id., ibid.*

[4] *Id., ibid.*

[5] *Id., ibid.*

[6] Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, I, München – Leipzig, Dunker u. Humbolt, 1927, II Lucerne, Joseph Stocker, 1946, p. 107.

Tzara, care preia inițiativa, exploatează unele idei ale poetului german, organizând mari manifestări iconoclaste, adevărate scandaluri publice, în care șarja grotescă, umorul agresiv slujeau scopuri nihiliste. Dacă la Zürich aceste ieșiri ale lui Dada în public erau restrânse, de limitele firești ale unui oraș potolit, cu alură provincială, mutarea lui Tzara la Paris oferă mișcării o largă scenă de desfășurare. De altfel, după sfârșitul războiului, în 1919, se întâlnesc în capitala Franței mai mulți artiști și scriitori din diverse țări, având intenții comune de dărâmare a vechiului edificiu cultural-artistic. Tristan Tzara se întâlnește cu parizienii André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes și alții, cu germanul Max Ernst. Spaniol Francis Picabia se întoarce din peregrinările sale la Paris. Începe, astfel, tumultuoasa existență a lui Dada la Paris. Apar manifeste Dada, reviste efemere (*Cannibale, Dadaphone, Proverbe, Projecteur, Le Philhaou-Thibaou, Dadaglobe*); revista *Littérature* devine dadaistă. Mari manifestări dadaiste – conferințe, lecturi, șotii de tot felul – au loc la Grand Palais. Se organizează expoziții cu exponate scandaloase (Picabia, Max Ernst etc.). În *Marea Stagiune Dada* („*Grande saison Dada*") din 1921 se fac vizite în locuri care „n-au nici-o rațiune de a exista" (*Manifest Dada*), se ține un „proces Barrès", un „Congres" un „Salon dada" etc. Toate aceste ieșiri în public se înecă în scandalul voit de acești negatori. Dada e o mișcare virulentă, continuând opera de distrugere a formelor artistice – și nu numai a formelor ! – inițiată de futuriști. Dada se constituie, înainte de toate, ca o *antiartă,* ca un nihilism cultural.

Esențială era, în spiritul acestei *anti-arte,* desacralizarea formelor de artă consacrate, demonstrarea absurdității convențiilor artistice, a formelor, a tuturor tradițiilor estetice, poetice. Voit provocatoare, organizate în vederea iritării publicului, spectacolele dadaiste (cele din *Cabaretul Voltaire* și, îndeosebi, cele pariziene) parodiază reprezentațiile dramatice. La o asemenea manifestare André Breton dădu citire unui *Manifeste cannibale* scris de Francis Picabia. Ca și celelalte manifeste dadaiste, și acesta conține, pe lângă diverse insulte aduse publicului, pe lângă alte *contrepèteries,* o concluzie nihilistă:

> Dada nu simte nimic, nu e nimic, nimic, nimic.
> El este ca toate speranțele voastre: nimic.

Ca paradisurile voastre: nimic.
Ca idolii voştri: nimic.
Ca oamenii voştri politici: nimic.
Ca eroii voştri: nimic.
Ca artiştii voştri: nimic. – etc. etc.

Finalitatea tuturor acestor manifestări dadaiste era, dincolo de gratuitul unei explozii de exuberanţă ori de furie juvenilă, reducerea la absurd a artisticului ca atare. Absurdul rezultă din hazardul întâlnirilor incongruente: obiecte heteroclite, gesturi, cuvinte incoerente. Tzara şi amicii săi construiesc pe o scenă un decor absurd, jumătate-salon, jumătate-pădure, elementele forestiere amestecându-se cu mobilele unui interior burghez. La fel, într-un poem dadaist cuvintele oferă efecte insolite fiind dispuse conform unui hazard mai mult ori mai puţin involuntar, „cuvinte în libertate" ordonate bizar, juxtapuse de cele mai multe ori în serii substantivale, conform unei sintaxe sui-generis. Retorica e aceea a haosului verbal, a decompoziţiei limbajului, deşi se păstrează adeseori rudimente sintactice, iar unele secvenţe (împrumutate mai ales stilului publicitar) sunt aparent gramatical corecte. Iată desenul verbal al unui asemenea poem:

telefon
a mușca frânghiile a se lichefia
arcul
a se cățăra
astral
memoria
către nord prin fructul său dublu
asemenea cărnii crude
foame foc sânge

În această secvenţă din *Marea plângere a obscurităţii mele trei* (unul din cele *Douăzeci şi cinci de Poeme* publicate de Tristan Tzara în 1918) se pot distinge echivalenţele unei (sau mai multor) semnificaţii. Dar nimic mai străin de intenţia autorului ei. Nu dăduse el celebra reţetă a confecţionării unui poem dadaist ?

Pentru a face un poem dadaist
Luaţi un jurnal.

Luaţi foarfeci
Alegeţi în acest jurnal un articol având lungimea pe
care aveţi de gând să i-o daţi poemului.
Decupaţi articolul.
Decupaţi apoi cu grijă fiecare din cuvintele care formează
acest articol şi puneţi-le într-un sac.
Agitaţi uşor.
Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta.
Copiaţi cu grijă...
în ordinea în care ele au ieşit din sac.
Poemul vă va semăna
Şi iată-vă devenind un scriitor infinit de original
şi de o sensibilitate fermecătoare, încă neînţeles
de vulg.[7]

Conform acestei arte poetice, poezia ar deveni un fruct al asocierilor întâmplătoare de cuvinte. Niciodată, nici un poem dadaist n-a fost, se pare, confecţionat conform acestei formule. De fapt, hazardul total, mecanica stilistică înlocuind alegerea umană ar elimina până şi absurditatea. Haosul ultim sau ordinea mecanică nu sunt absurde. În toate antipoemele dadaiste rămâne prezentă o intervenţie a spiritului uman (fie şi numai a celui inconştient). Dar metoda indicată are în ea însăşi o semnificaţie. Ea are valoarea unei denegări a valabilităţii actului creator, este o parodie a creaţiei poetice. Ea reprezintă o voinţă anti-artistică, o deliberată (deci inteligentă şi voită) încercare de deturnare a poeziei de la intenţiile ei originare. În cele din urmă demonstrarea vanităţii actului poetic tradiţional se întoarce împotriva autorului însuşi. Cum arăta G. Călinescu: „A tăia cuvinte din jurnal şi a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvânt poate sluji operei de creaţiune şi că nu există cuvinte predestinate, artistice."[8] Mai mult decât atât: improvizaţia dadaistă, atunci când e autentică, se revelează a nu fi câtuşi de puţin o neantizare a artei. În absenţa voită a sensului se revelează de obicei sensuri neprevăzute, baroce de un umor

[7] Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963, p. 64.
[8] G. Călineseu, *Principii de estetică*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 18.

ori de un patetism bizar. O faună nouă a imaginilor apare în inocența verbală metodică.

Anti-poetica Dada se întemeiază pe refuzul artei, nicidecum pe o angajare. Însăși vocația artistică îi pare unui dadaist absurdă. André Breton mărturisește într-o *confesiune disprețuitoare* că dacă nu l-ar fi întâlnit pe Jacques Vaché, personaj bizar care a avut asupra lui o deosebită influență, ar fi devenit „probabil" un poet. Dar, „...el a dejucat în mine acest complot al forțelor obscure care te face să crezi într-un lucru atât de absurd ca o vocație"[9].

Anti-poetica Dada preconizează eliberarea cuvântului de sub controlul rațiunii. Soupault vorbind despre experiențele lui Breton și ale sale, din perioada alcătuirii celebrei țesături poetice *Les Champs magnétiques,* arată cum „aceste experiențe i-au făcut să considere poezia nu ca un sistem în maniera lui Mallarmé, ci ea o eliberare, ca posibilitate de a acorda spiritului o libertate pe care, după părerea lor, acesta n-a mai avut-o, pe care o dobândea acum, o eliberare de sub tirania aparatului logic"[10]. Dar acest aparat e legat de structurile limbajului. O agresiune împotriva logicii trebuia să afecteze ordinea Cuvântului.

Analizând textele programatice ale lui Tzara, Picabia, Breton, Aragon și Eluard, din perioada în care ei întrupau la Paris spiritul Dada, poți observa fenomenul caracteristic al spargerii unității și ordinei sintactice a frazei, corelată cu destrămarea ordinii logice și semantice. Cele mai curente „disonanțe" dadaiste sunt încercări (în genul celor urmuziene, dinainte de război) de a produce imagini grotești prin acuplări de cuvinte heteroclite sau membre ale frazei lipsite de legături. Aproape toți tinerii care la sfârșitul primului război mondial au primit, de la Zürich, mesajul „evangheliei" Dada, au avut, într-un fel sau altul, revelația unor orizonturi nebănuite, atunci când au proclamat poetica juxtapunerilor neașteptate de cuvinte.

„Vom umili cuvântul..."[11] – declară Paul Eluard într-o scrisoare inedită către Tristan Tzara. În *Proverbe,* revista dadaistă pe care Eluard

---

[9] André Breton, *Les Pas Perdus,* N.R.F. Paris, 1924, p. 9.

[10] Philippe Soupault, *Essai sur la poésie,* Eynard, Paris, 1950, p. XX.

[11] Citată în Michel Sanouillet, *Dada à Paris,* J.-J. Pauvert, Paris, 1966, p. 211.

o conduce, în 1920, urmează – după întenţia sa – să se demonstreze că „limba franceză (şi, fireşte, limba ca expresie a gândirii în general) nu mai e un instrument literar"[12]. E prea facilă remarca, pe care mulţi au făcut-o tuturor contemptorilor limbajului, că în fond ei înşişi folosesc, în critica lor, cuvântul. Subminarea limbajului va constitui una din obsesiile capitale dar şi din întreprinderile cele mai importante ale avangardiştilor.

După Michel Sanouillet, istoricul cel mai autorizat al mişcării Dada, scriitura automată (*l'écriturie automatique*) e un mod de expresie conform spiritului dadaist şi antipoeticii Dada. Breton şi Soupault exersându-l, în textele care vor constitui *Les Champs magnétiques,* n-ar fi singurii inventatori ai acestei modalităţi. De fapt, într-o preistorie a acestei *écriture automatique* ar trebui amintiţi futuriştii („*parole in libertà*"), Apollinaire (*Onirocritique*), Raymond Roussel şi chiar Jules Laforgue (prin anumite texte ca *Grande complainte de Paris*). Breton va vorbi, mai târziu, despre o „admiraţie entuziastă" pentru Siegmund Freud, părintele psihanalizei care ar fi înrâurit experienţele sale din perioada *Câmpurilor magnetice.* Se ştie azi că această admiraţie a fost ceva mai târzie. Breton avea o formaţie medicală (fusese elevul neurologului Joseph Babinski) şi lucrase în timpul războiului într-un centru de boli nervoase. De altfel, prin însuşi caracterul său – înclinat spre mistere –, prin curiozitatea sa, oarecum naturală, pentru fenomenele ce ţin de inconştient, el era predestinat să fie cucerit de scrisorile profesorului vienez.

Cu mult înainte de Freud şi Breton, un scriitor german, destul de puţin însemnat, Ludwig Börne, prieten al lui Heine, folosind ironia romantică, descrie într-un eseu succint, *Cum să devii scriitor original în trei zile,* metoda „asociaţiilor libere": „Luaţi câteva foi de hârtie şi timp de trei zile scrieţi, fără să denaturaţi şi fără ipocrizie, tot ce vă trece prin gând. Scrieţi ce credeţi despre propria voastră persoană, despre femei, despre războiul turcesc, despre Goethe, despre judecata de-apoi, despre superiorii voştri şi, după trei zile, veţi fi înmărmurit de a vedea câte idei noi, încă niciodată exprimate, au ţâşnit din domniile

[12] *Id., ibid.*

voastre. Iată în ce consistă arta de a deveni în trei zile un scriitor original."[13]. Breton nu-l cunoştea pe Börne în 1919-20. Descoperirea sa, revelarea inconştientului prin scrierea automată, porneşte mai curând de la anumite incitaţii primite din pictura lui Giorgio de Chirico, ori din literatura lui Knut Hamsun. Caracterul misterios, enigmatic, tenebros al artei acestora îl seduce. În scrierea automată, pe lângă degajarea de orice norme ale scrisului, de orice oprelişti stilistice, el caută cheia acelui tărâm al Miraculosului a cărui chemare o simţea, tărâm pe care, în terminologia mai mult ori mai puţin ştiinţifică a epocii, o va numi Inconştient.

Textul însuşi al *Câmpurilor magnetice* este, însă, mai puţin o revelare a inconştientului autorilor săi, cât o operă literară din care se degajează romantismul exaltat al lui Soupault şi metaforismul sibilian, preţios-mallarméan al lui Breton. Cei doi prieteni au întreprins „mari vânători interioare" şi, în acelaşi timp – fără să-şi dea seama – au continuat o vână poetică deschisă de Rimbaud, Lautréamont şi, înaintea acestora, de Chateaubriand. S-au putut desprinde din ţesătura acestor texte fragmente foarte gidiene şi valéryene. Dar, evident, stilul Dada poate fi recunoscut pe alocuri.

La o antipoetică a coruperii limbajului îndeamnă şi Paul Eluard. Acesta a avut de tânăr pasiunea problemelor de vocabular, de semantică. Prieten cu Jean Paulhan, el împărtăşea preocupările acestuia în materie de lingvistică. Prieten al dadaiştilor, colaborator la revistele lor (*Littérature, Proverbe* etc.), Paulhan nu poate fi considerat drept un membru al clanului. Influenţa sa (îndeosebi asupra lui Eluard) a fost, însă, certă. Trebuie să mergi, propovăduia el, în acea perioadă, până la „uitare" (la uitarea cuvintelor, la distrugerea gramaticii învăţate). În prefaţa la *Nécessités de la vie*, volumul de poezii dadaiste al lui Eluard, Jean Paulhan vorbea despre „ciudata eroare a lui Victor Hugo, Stéphane Mallarmé...", care au putut să creadă că sensul este o proprietate sigură a cuvintelor. Dimpotrivă, susţine criticul apărător al avangardei, cuvintele n-au un sens ferm, propriu, pe care scriitorul să nu-l poată neglija. „În ce priveşte proverbele, exemplele şi alte cuvinte

[13] Cf. Michel Sanouillet, *op. cit.*, p. 127.

marcate pentru totdeauna de un prim sens, găsit cât de absurde şi de pure, de greu de inventat, de menţinut le face acest vid creat în jurul lor"[14]. Pentru a obţine asemenea juxtapuneri de cuvinte, trebuie *imitată* mecanica formulelor, zicalelor, frazelor stereotipe, dar *fără* semnificaţia pe care poporul o acordă acestora. Textele la care se ajunge prin asemenea „eliberări" ale vocabulelor din „corsetul" lingvistic şi logic, şi apoi prin închiderea lor în noi tipare *aparent* logice sunt, firește, perfect absurde. La limită un asemenea text devine ilizibil, şi aceasta nu numai la figurat ci la propriu: o serie de fraze autentic dadaiste scrise de Picabia au fost supraimprimate (în revista *Proverbe*) printr-o frază aparţinând aceluiaşi: „N-am făcut niciodată altceva decât să pun apă în apa mea". Bineînţeles „opera" acoperită de această frază nu se mai putea citi. La asemenea „performanţe", Breton n-a ajuns niciodată. Era prea legat de tradiţia literară mallarméană, de un respect – chiar şi inconştient – al Verbului.

André Gide a înţeles foarte bine semnificaţia procesului pe care dadaismul l-a deschis limbajului şi nu numai limbajului artistic, ci cuvântului ca atare. Însuşi termenul *Dada* este emblematic pentru acea *inanitate sonoră* pe care Tzara şi acoliţii săi o descopereau în Cuvânt. Cuvântul ca *inanitate sonoră* se referă, însă, la o realitate ? Dadaiştii vor să surprindă realul sub forma sa cea mai concret perceptibilă, cu *incoerenţa* sa esenţială. Nu realul ordonat de o logică, ci concretul incoerent sau sesizat într-o coerenţă primitivă, prelogică este obiectul vizat de dadaişti. Poetica Dada reprezintă sesizarea prin cuvânt a unei realităţi incoerente. Firește, nu reflectarea acestei realităţi, ci subminarea ei prin „inanitatea sonoră" a cuvintelor, o serie de cuvinte lipsite de liantul sintactic, cuvinte-gesturi care nu au decât o valoare aluzivă. Cuvântul nu cuprinde realul. Dă altfel, toate cuvintele au aceeaşi *lipsă* esenţială de sens. Ca şi gesturile care – fie cele nesemnificative, fie cele sublime – au aceeaşi valoare, tot astfel cuvintele au o valoare sau o non-valoare egală. „Dadaiştii – arăta Jacques Rivien – nu consideră cuvintele decât ca nişte accidente: ei le

[14] Jeau Paulhan, prefaţa la Paul Eluard, *Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves*, Paris, 1921.

lasă să se producă... Limbajul pentru ei nu mai e un mijloc ci un existent oarecare. Scepticismul în materie de sintaxă se dublează aici cu un fel de misticism. Chiar şi atunci când nu îndrăznesc să o mărturisească pe faţă, dadaiştii continuă să tindă spre acel *surréalisme* care a fost ambiţia lui Apollinaire"[15].

Dar, subversiunea dadaistă nu viza doar arta, poezia, ci lumea întreagă şi omul în lume. *Manifestul Dada 1918* e o proclamaţie a unei adevărate *voinţe de neant*[16]. Exclamaţiile în care abundă acest manifest, amintind unele apostrofe nietzscheiene, constituie toate un fel de evanghelie în interjecţii a nihilismului. Ilogicul, inconsecvenţele, contradicţiile sunt ridicate la rangul de virtuţi ale Vieţii. „Libertate: *Dada, Dada, Dada,* urlet al culorilor crispate, înlănţuire a contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, al grotescurilor, al inconsecvenţelor: Viaţa"[17].

Într-un interviu pe care i-l ia Roger Vitrac, publicat în *Journal du peuple* (14 aprilie 1923) sub titlul *Tristan Tzara va cultiver ses vices,* profetul dadaismului declară că: „nu e vorba să distrugem literatura ! Aş dori mai degrabă ca individul să se distrugă pe sine. Găsesc că există un mijloc foarte subtil de a distruge gustul pentru literatură chiar scriind. Şi anume, combătând literatura prin propriile-i mijloace şi în formulele ei". A serie pentru a demonta din interior scriitura artistică, dintr-un fel de reacţiune împotriva literaturii şi artei, înseamnă, în spirit dadaist, a utiliza stratagema calului troian. De fapt, era, în acelaşi timp un mod de a se justifica în faţa adversarilor care ricanau văzând dadaiştii publicând poeme şi romane, reprezentând piese de teatru. Facem literatură, susţineau dadaiştii, pentru ca să putem anihila literatura dinăuntrul ei.

Parodia creaţiei, a genurilor literare, a stilului, a limbajului artistic va fi, poate, moştenirea cea mai importantă pe care o va lăsa Dada. Antipoezia, antiromanul, antiteatrul, antiliteratura de după cel de-al

---

[15] Jacques Rivière, *Reconnaissance à Dada,* în *La Nouvelle Revue française,* Paris, 15 aug. 1920, p. 221.

[16, 17] *Id., ibid.*

doilea război mondial vor porni de la aceste mai vechi tentative de subminare a universului estetic.

Adeseori, asistăm deci, în chiar operele dadaiştilor, la adevărate revanşe ale poeziei şi artei asupra nihilismului poetic. Poeţii uniţi prin Dada – un Breton, un Aragon, un Eluard – nu-şi pot înăbuşi talentul care irumpe în ciuda propriilor lor teorii de moment. De cele mai multe ori, poezia, alungată cu voia din textele dadaiste, se întorcea fără voia autorilor pe calea umorului, a fantasticului, a grotescului.

SUPRAREALISMUL

Într-un sens, suprarealismul se prezintă ca o mişcare de avangardă paradoxal *reacţionară* faţă de dadaismul în care îşi are originile. Reacţiunea se manifestă îndeosebi faţă de anarhismul funciar, faţă de nihilismul grupării Dada. Potrivnic libertăţilor extreme, pe care şi le arogau Tristan Tzara şi ai săi faţă de corpurile constituite ale Artei, Poeziei, Academiei, Şcolii, Statului, Bisericii etc., André Breton pretinde să decidă prin decrete, prin programe riguroase asupra destinelor artei, poeziei şi, în genere, ale spiritului şi existenţei umane. Pe când Dada nega totul, chiar şi pe sine, suprarealismul crede în existenţa unor adevăruri ferme, chiar dacă paradoxale ori contradictorii. Pe când Dada se revolta împotriva oricărei dogme, voia să dizolve orice valoare, suprarealismul vrea să reveleze adevăruri şi valori absolute, să pună în lumină descoperiri esenţiale cu privire la conştiinţa umană. Astfel, dacă poetica dadaistă nu este, în ultimă esenţă, decât o expresie a revoltei şi a voinţei de a dezagrega, poetica suprarealismului se propune ca o doctrină coerentă, care foloseşte în scopuri pozitiv-creatoare până şi negaţia ori revolta. Proclamând iresponsabilitatea poetului, ocultarea simţurilor, a raţiunii şi a conştiinţei, suprarealiştii accentuează responsabilitatea totală a descoperirilor lor. Raţiunea poetică va asigura o deplină desfăşurare a iraţiunii poetului. Prin punerea în paranteză a înţelegerii, a logicii, a conştiinţei, nu se urmăreşte decât revelarea unor fonduri subliminale pe care o înţelegere, precum şi o logică particulară, o conştiinţă superioară urmează să le exploateze. Automatismele se cer degajate din magma

informă a increatului. Misterul se pretinde exploatat cu bună știință. Proiectul suprarealist este riguros atât în mecanica pe care o pune în evidență (o adevărată fenomenologie a creației), cât și în estetica pentru care pledează.

Dar, firește, un anume *trăirism* funciar al doctrinelor care s-au propus în anii ce au urmat după primul război mondial a marcat și concepțiile emise de Breton. Suprarealismul se prezintă ca o viziune despre lume, dar nu este o filosofie; chiar abstracțiile pe care se străduiește să le articuleze își au rădăcina în experiențe concrete mai curând decât în solul speculației pure. Și-apoi această concepție despre lume și viață este conjugată cu o practică, adeseori mai importantă decât supozițiile teoretice.

În primul *Manifest al suprarealismului* (1924) André Breton propunea următoarea definiție – în stil enciclopedic – suprarealismului: „*S.*, subst. masc. Automatism psihic pur care își propune să exprime prin viu grai, prin scris, sau prin orice alt mod, funcționarea gândirii. Dicteu al gândirii lipsit de orice control al rațiunii, în afara oricăror preocupări estetice sau morale... *S.* se întemeiază pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociere neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresant al gândirii. El tinde să distrugă în mod definitiv toate mecanismele psihice substituindu-se lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții".

Pe planul experienței, la acea dată, Breton încercase practica *dicteului automat*. În 1921, apăruse primul text „suprarealist" (*avant la lettre*): *Les champs magnétiques*, scrisă de André Breton și Philippe Soupault prin aplicarea *dicteului automat*. Prezentată ca o experiență, în plină bătălie dadaistă, lucrarea demonstrează caracterul intenționat sistematic, științific, experimental al viitorului suprarealism. Mișcarea nu-și propune să devină o nouă pleiadă poetică. Din chiar definiția citată reiese accentul pus pe o metodă nouă de cunoaștere, pe o funcționare nouă a gândirii. Recursul la zăcămintele și forțele inconștientului, apelul la stările halucinatorii, utilizarea automatismelor, a viselor, demolarea edificiului logic, toate acestea aparțin unui experimentalism epistemologic și unei voințe de explorare a domeniilor necercetate, mai degrabă decât unor intenții de poematizare. Stările

hipnagogice îl interesau pe Breton încă din 1919. Descoperirea lucrărilor lui Freud este mai veche chiar; practicând medicina în timpul războiului, el se familiarizase cu unele metode de examinare ale psihanalizei. Astfel, pe planul doctrinei, ca şi pe acela al praxis-ului, suprarealismul începe prin a investi poezia (şi arta în general) cu apanajele ştiinţei şi cunoaşterii inchizitive.

Visul, halucinaţiile provocate, somnul hipnotic, pe care le încearcă grupul suprarealiştilor, mai ales în primii ani ai mişcării, sunt căi, mijloace. Dar pe lângă caracterul experimental al poeziei extrase pe aceste căi, remarcăm un aspect particular al lucrării *în comun*. Lautréamont – socotit profet al grupării – prevăzuse aceste tendinţe ale poeziei viitoare. El susţinuse, pe de o parte, că poezia trebuie să aibă drept scop *adevărul* practic, şi, pe de altă parte, afirmase că poezia trebuie făcută de toţi nu numai de unul. Tot el plănuia o ştiinţă distinctă de poezie, o poezie mai poetică decât poezia.

Ceea ce se consideră, îndeobşte, ca fiind aportul esenţial al poeticii suprarealiste, şi anume: descoperirea unei relaţii placentare între automatismele inconştientului (mai ales stările onirice) şi lucrarea poetică, precum şi aflarea unei legături naturale între automatismul subiectiv şi cel universal[1], reprezintă demersuri care au mai fost încercate în istoria poeticii şi poeziei, îndeosebi în romantica germană. O influenţă a ezoterismului magic, a alchimiei, ca şi a diverselor doctrine hermetice se face de asemenea simţită. O noţiune precum aceea de *point suprème*, prin care se înţelege – după formula lui Breton – din *Al doilea Manifest al suprarealismului*[2] – un anume punct al spiritului din care viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul încetează de a mai fi percepute drept contradictorii, îşi are sursa în cosmologiile ezoterice şi în ocultism. Or, scopul pe care şi-l propune suprarealismul este acela al determinării acestui „punct suprem", din care se deschide o viziune totală asupra universului, şi în care se află chiar sursa acestei totalităţi.

---

[1] Cf. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, N.R.F., 1967, pp.16-17.

[2] Cf. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Sagittaire, Paris, p. 92 sq.

Punct de includere situat într-un *suprareal* ce nu este nicidecum o transcendenţă pură, ci o însumare a imanenţelor. „Suprarealul nu se confundă eu irealul, ci este sinteza vie a realului şi a irealului, a imediatului şi a virtualului, a banalului şi a fantasticului"[3].

Suprarealismul tinde, aşadar, spre relevarea şi reducerea concomitentă a celor mai dificile antinomii. Aceasta explică situarea poeticii sale la încrucişarea unor contradicţii aparent ireductibile, între starea de veghe şi somn, între real şi fantastic, raţional şi demenţial, între obiectiv şi subiectiv etc. Legătura între polii contrari se face prin intermediul corespondenţelor şi al unei *analogii universale* care joacă rolul unui *passepartout* în poetica suprarealistă. După Baudelaire care prevăzuse virtuţile analogiei poetice, Breton devine perfect conştient de existenţa unor „vase comunicante" prin care se stabileşte o universală analogie, cu urmări fecunde pe planul alchimiei poetice a verbului. Analogia poetică ne introduce într-un univers pe care nici o percepţie ori o inteligenţă umană nu ni-l pot revela. Univers comparabil cu cel mitic, arhaic, al unei metamorfoze continui, în care nu există contradicţii ireductibile, obstacole în calea unei comunicări totale, nici entităţi închise în sine, circumscrise în forma sau în atributele lor. O absolută libertate caracterizează spaţiul infinit al posibilelor regizate de analogia poetică. Suprarealismul defineşte poezia tocmai prin această metamorfoză a cărei lege este analogia.

Alchimia verbului nu este o formulă descoperită de suprarealişti. Ca urmaşi ai revoltei şi vizionarismului rimbaldian, ei reiau legătura cu vechile tradiţii ale poeziei alchimice. Căci, *metamorfoza* şi *legea analogiilor* erau concepte ale alchimiei. „Alchimia verbului: aceste cuvinte care se repetă în zilele noastre la întâmplare, cer să fie luate în serios"[4]. Formula poeticii lui Rimbaud – consideră Breton – este prea restrictivă. Ea se aplică prea strâns verbului poetic, respectiv unei anumite manipulări limitate, codificate, a cuvântului. Lucrările poeţilor trebuie să depăşească acest plan al manipulărilor ştiinţifice şi estetice ale limbajului, după cum cercetările alchimiştilor (care-l fascinau

[3] Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 24.

[4] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p.163.

îndeosebi pe Breton) întreceau mult simplele practici de transformare a metalelor, pentru a le preschimba pe cele inferioare şi comune în superioare şi rare[5]. Astfel se poate afirma că poetica suprarealismului rezidă în transmutarea alchimică a unor materii mentale vizând, în ultima instanţă, nu numai metamorfoza verbului, ci aceea a omului şi a universului întreg.

Finalitate extrem de ambiţioasă care pune o gravă problemă teoretică şi practică, aceea a instrumentelor transformării. Pornind de la tendinţa originară a oricărei avangarde spre eliberarea de constrângeri, convenţii, reguli artistice, suprarealismul propagă şi el cauza degajării poeziei de orice mijloace tehnice care o formează, de orice mijloace raţionale întemeiate pe legi sau convenţii consfinţite prin tradiţie. Atât scrierea automată, cât şi visul – spontan ori provocat – sunt modalităţi ale unei creaţii nereglementate, ale unei expresii imediate. Un joc dezinteresat al gândirii este preferat oricărei reglementări conştiente, oricărei orientări preconcepute a ei. Dacă prin însăşi structura sa inconştientul este libertate, suprarealismul se simte legitimat să cultive toate formele acestei libertăţi subversive la adresa conştiinţei şi a legilor sale. Poematizarea devine, în acest sens, o peregrinare prin zonele interzise, o explorare a tărâmurilor subliminale şi o eliberare continuă a verbului de rigorile logosului.

Eul poetului suprarealist nu este nicidecum simplul eu pronominal reflectând un eu psihic al conştiinţei individuale. Acel eu ascuns, de revelat, comunică cu *punctul suprem,* şi e chiar singura poartă mundană spre acel punct. Astfel, expansionismul eului e echivalent cu voinţa de a cuprinde Totalitatea. Or, pentru a atinge limitele extreme ale unei atari expansiuni, eul *monstruos* trebuie să se anihileze. Poetica suprarealistă debuşează într-un panteism cosmic. Aceasta presupune, pe de o parte o negaţie a sinelui, a originalităţii personale, pe de altă parte o proiecţie a eului în infinitul posibilului. Iar posibilul se identifcă pe plan artistic cu imaginarul. Poetul suprarealist explodează în miriade de imagini.

---

[5] Cf. Michel Carrouges, *op. cit.*, pp. 82-85.

Vizionar, acest poet îl urmează pe Rimbaud pe calea *dereglării* metodice a tuturor simţurilor. El îşi excită facultăţile vizionare pe toate căile, şi îndeosebi printr-o răsturnare a ordinei lăuntrice. „Fără haos prealabil nu există creaţie"[6]. Un spirit negator, o anihilare de sine trebuie să preceadă proiecţia în imaginar. Numai astfel poemul poate să devină, cum voiau Paul Eluard şi André Breton, o retragere dezordonată, o descompunere a intelectului. Negativitatea are un rol esenţial în poezie: „Priviţi importanţa care o dă ea (poezia, *n.n.*) posibilului, ca şi dragostea ei de neverosimil. Ceea ce este, ceea ce ar putea să fie, cât de insuficiente îi par toate acestea ! Natură, ea neagă regnurile; lucruri, ce-o interesează pe ea proprietăţile voastre ? Ea nu cunoaşte nici un răgaz atât timp cât n-a pus mâna ei negativistă pe întreg universul"[7].

Poezia, putere dezintegratoare ? Semnificaţia pe care o dă descompunerii suprarealismul nu este aceeaşi cu voinţa de dezagregare dadaistă. Când André Breton consideră că un poem trebuie *să fie* prăbuşirea intelectului şi, totodată, arată că perfecţiunea e trândăvie, înţelegem apelul la descompunere drept o invocare a forţelor genezice, ale unui haos originar, ale unei tulburări fecunde. Dada nu face niciodată apologia activităţii neîntrerupte, a poeziei neîntrerupte. Suprarealismul e, în schimb, un activism ce caută să profite de toate seismele „naturale" ale condiţiei spiritului. Formula pe care Breton o lansa în 1929, textele din *Revue surréaliste* se opun unei formule pe care, în acelaşi timp, o proclama Valéry, conform căreia un poem trebuie să fie o *sărbătoare a intelectului.* Nimic festiv-contemplativ în programul suprarealiştilor, nici o apoteoză a intelectului. Tezele lui Valéry şi Breton se opun precum zenitul şi nadirul. Pe când poetul *Tinerei Parce* preconiza exaltarea unei supraconştiinţe lucide, Breton recurgea la forţele abisale, la o demonie subiacentă a unei noologii subliminale.

Recursul la puterile negatoare ale poeziei trebuie înţeles plurivoc. Întâi, ca „desfăşurarea unui protest" – precum arată Breton în mai

---

[6] Frază a lui Spenlé (*La Pensée allemande*) citată de M. Carrouges, *op. cit.*, p. 100.

[7] André Breton, *Point du jour*, Gallimard, Paris, p. 22.

multe rânduri. Acest protest aparţine unei tendinţe negatoare, unei revolte mai generale a Avangardei, care depăşeşte sfera liricii dar o antrenează într-un negativism universal. Apoi, poezia se re-crează necontenit, asemenea pasării Phoenix, din propria-i imolare. În prefaţa la *Les yeux d'Elsa,* Aragon va scrie (în 1942): „Poezia nu există decât printr-o continuă recreare a limbajului, ceea ce echivalează cu o spargere a tiparelor limbii, a regulilor gramaticale şi a ordinii retorice". Dar, chiar spărgând aceste tipare, reguli şi ordini, poezia suprarealistă e departe de a le ignora. Dezagregarea este urmată de o recompunere subsecventă, continuă.

Reintegrare a unui paradis pierdut. Dereglarea simţurilor, pe care o propovăduia Rimbaud, transferată pe planul doctrinei suprarealiste apare ca o cale nouă, voit aleasă, spre un univers miraculos. Halucinaţia dirijată este o cheie a miraculosului. Cunoaştem teza lui Breton după care numai miraculosul este frumos. Dar miraculosul nu poate fi realizat decât prin neantizarea banal-cotidianului, a realului comun şi prin revelarea unui alt tărâm către care se caută căi noi de acces. Delirul, metoda paranoia-critică a lui Dali, stările mediumice, practica scrierii automate, toate acestea sunt metode şi instrumente psihice care *neagă* efectiv raporturile unei psihologii diurne, „normale", ca şi finalităţile ei, pentru a urmări realizarea unei *alte* existenţe, într-un *alt univers.* Alteritate esenţială, renovatoare, prin care descompunerea se justifică, transformându-se într-o reintegrare.

În acelaşi sens operează alte mecanisme puse în valoare de suprarealişti, şi îndeosebi tehnica surprizei şi a umorului subiectiv. Între halucinaţia voluntară, scrierea automată şi surpriză raporturile sunt directe, nu numai prin capacitatea negativă a stărilor, ci prin voinţa de explorare ce le animă, şi prin finalitatea ultimă spre care tind, aceea a recreerii universului imaginar primordial. Breton reclamă încheierea brutală a unui *ancient régime* al spiritului, şi revenirea mult în urmă (tocmai pentru a rupe cu trecutul poluat), cu revenirea la *inocenţa dintâi.* El intenţionează să declanşeze o criză fundamentală a obiectului, fără să se instaleze într-un pur subiectivism, un solipsism. Nu e vorba – prin introducerea acestor procese în creaţia poetică – de o simplă „redistribuire capricioasă a imaginilor vizuale", ci de o

regăsire a imaginarului plenar, cosmogonic. În primul *Manifest al suprarealismului,* Breton exalta caracterul „necruțător" al imaginației. De altfel, imaginația înseamnă pentru el libertate. Or, tot ce-l mai poate însufleți – după cum declara el în același text – este cuvântul libertate. A reduce imaginația la sclavie, fie și cu prețul fericirii, înseamnă a renunța la o stranie *justiție supremă,* de fapt, originară, ascunsă în străfundurile ființei. Imaginația are o legătură directă cu posibilul, e singura cale spre universul posibilelor. E interesant de remarcat că în asocierea poeziei cu sfera posibilului, Breton continuă (probabil fără să-și dea seama) tradiția străveche, de mult clasicizată, aristotelică, după care poezia nu înfățișează fapte aievea întâmplate, ci fapte ce s-ar putea întâmpla[8].

Poezia – în această perspectivă suprarealistă – nu-și propune să emită hieroglife, ci să le descifreze în zonele mai ascunse ale imaginarului. Un exercițiu al *depeizării* e necesar pentru accesul la tărâmurile ascunse. Lumea posibilului este cea care *poate* fi dată, nu e o simplă himeră. Spre acest univers posibil ne dirijează de asemenea *hazardul obiectiv,* pe care unii l-au confundat cu un delir de interpretare. De hazardul obiectiv ține *umorul obiectiv,* sinteză a imitării naturii sub formele sale accidentale, de o parte, cu umorul, de altă parte[9]. Poezia ca rezultat al delirului și automatismelor, participă la revelarea hazardului obiectiv și prin acesta, a absurdului. Umorul obiectiv (care e înlocuit mai târziu, în terminologia lui Breton, prin umorul negru) este concentrat pe o estetică a absurdului. Râsul celui nimicit, râs iscat prin recunoașterea nihilului, umorul negru e înrudit – în poetica suprarealistă – cu caracterul halucinatoriu al unui real în care neantul e infuz. Umorul este și el o forță anihilatoare de prim ordin și, ca atare, participă la procesul negativist exercitat de poezie asupra întregului univers.

Deci, poezia va fi orice altceva decât o cântare a realului. Prin realitate, Breton și prietenii săi vor înțelege după 1924, din ce în ce mai

---

[8] Aristotel, *Poetica,* IX, 1451 b.

[9] Cf. André Breton, *Limites nonfrontière du surréalisme, Nouvelle Revue Française,* nr. 1-2, 1937, p. 205.

precis, realitatea social-politică şi morală a unei lumi a opresiunii. De aici, apropierea de Partidul Comunist Francez. Căci, după publicarea *Manifestului* din 1924, şi în acelaşi an a volumului *Una vague de Rêves* de Aragon, apar noi aderenţi ai mişcării (Antonin Artaud, André Masson, Pierre Naville, Georges Limbour etc.). Ivan Goll publică revista *Surréalisme*. Se organizează un Birou de cercetări suprarealiste având ca organ oficial publicaţia *La Révolution surréaliste*. *Manifestul suprarealist* din 1924 nu proiecta o mişcare, ci îi dădea un statut şi un program coerent. O profunzime de publicaţii periodice efemere, de manifeste, broşuri şi cărţi suprarealiste îşi propune, în anii următori, să găsească noi moduri de expresie, să lupte împotriva formelor sclerozate, instituţionalizate, ale culturii, ale societăţii, împotriva edificiului artistic. Am amintit aceste sumare date din istoria suprarealismului, întrucât doctrina poetică este, cel puţin în parte, condiţionată de unii factori ţinând de activismul social-politic al mişcării. Gruparea lui Breton manifestă, spre sfârşitul anilor '20, un interes tot mai marcat pentru problemele morale, sociale şi politice. O adeziune de scurtă durată la lupta Partidului Comunist Francez e urmată de o ruptură în interiorul mişcării (1929). Aragon rămâne fidel Partidului Comunist Francez, detaşându-se de mişcarea suprarealistă condusă de Breton. Acesta publică un *Second Manifeste du Surréalisme*, în care se precizează noţiunea de *suprarealitate*, identificată cu acel *punct suprem* al spiritului, a cărui poziţie în poetica suprarealistă am indicat-o. Activitatea suprarealistă – în spiritul celui de-al doilea manifest – constă, înainte de toate, într-o ruptură radicală cu lumea dată, concretă a realului. Ea reprezintă practicarea unei violenţe constante şi universale, a *revoltei-absolute*, a nesupunerii totale (refuz al strămoşilor, al oricărei tradiţii – chiar şi al aceleia al protopărinţilor suprarealismului: Poe, Rimbaud, Sade etc.) Breton îndeamnă, în acest text al său, la cercetări ezoterice. El cere *ocultarea* profundă, veritabilă, a suprarealismului.

O asemenea activizare a mişcării – pe alte planuri decât pe cel propriu-zis poetic – nu se putea să nu aibă efecte în domeniul poeziei. În primul *Manifest*, Breton mai susţinea că suprarealismul nu se aplică acţiunii, că lumea modernă – care nu e decât foarte relativ pe măsura

gândirii – trebuie negată, existența adevărată fiind *aiurea* decât în această lume coruptă. Caracterul derizoriu al acestei lumi trebuia pus în evidență prin limbaj. Mai târziu, însă, în cel de-al doilea *Manifest,* din 1929, contestarea lumii social-politice constituite este mult mai acerbă. Breton i-a citit între timp pe Marx, Engels și pe Hegel. Nu-l mai interesează cuvântul în ipostazele sale lucide, ci în cele mult mai angajate ale sale. Nu este vorba, încă, desigur, de o pledoarie pentru poezia angajată, dar situația omului în societate și a conștiinței în lume devin obiectul atenției poetului doctrinar. Breton deschide, în termenii cei mai violenți, procesul vieții și conștiinței (a căror criză vrea să o provoace). Imaginarul nu mai este doar radical *altceva* decât realul, situat *aiurea* față de lumea concretă. Imaginarul e ceea ce tinde să devină real. Nu originarul, arhaicul îi constituie substanța. Ea nu proiectează o feerie miraculoasă, ci o altă lume reală. Recuperarea totală a forței psihice se petrece pe un plan *real.* Or, aceasta se desfășoară prin coborârea în zonele tenebroase ale unei *psihe* interzise. Poetul, artistul în genere, nu-și va cultiva doar „sufletul frumos", ci va servi cauza Revoluției, a eliberării sociale și politice, a drepturilor omului.

După criza și sciziunea din 1929, suprarealismul revine la explorările sale pe tărâmul – aproape exclusiv – al expresiei umane „sub toate formele sale". Cele poetic-artistice primează. Scrierea automată începe să fie suspectată de chiar descoperitorul ei; Breton vede rezultatele mai vechi ale încercărilor sale devenind un fel de *poncife suprarealiste.* De aici, acuze la moralitatea poeților (amor propriu excesiv, absența mijloacelor, a instrumentelor, a unei cugetări riguroase etc.). Insistă tot mai mult asupra unei necesare stări de grație poetică, fără de care uneltele sunt sterile. Această stare face posibil un onirism fecund ca și o sistematică a semnelor.

În 1946, neobosit, André Breton publică *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu,* tablou destul de sumbru (textul fusese redactat încă înainte de sfârșitul războiului) al avatarurilor mișcării și al situației omului în lume. Pe planul poeticii suprarealiste, ultimele texte doctrinare ale lui Breton acordă o atenție sporită problemelor limbajului. Îndeosebi, textul *L'écart absolu. Du*

surréalisme dans ses oeuvres vives, care a putut fi numit „Al patrulea Manifest", reprezintă o asemenea tendinţă, proiectând o operaţie de mare anvergură în sfera limbajului. Jocurile de cuvinte (ale unui Raymond Roussel), revoluţia verbului (la Joyce, Michaux, Cummings) sunt criticate, opunându-li-se frazele care derivă din stări hipnagogice. Ele nu presupun o descompunere a sintaxei, o degradare semantică. În cele din urmă, propovăduitorul suprarealismului anunţă epifania unui discurs poetic deloc arbitrar, întemeiat pe structurile originare ale limbajului şi tinzând spre o *catharsis*, o purificare a verbului.

În nici una din fazele prin care a trecut poetica suprarealistă n-am sesizat o eliminare a semnificaţiei, o subminare a verbului în sensul pe care îl dorea Dada. De aceea, dacă după cel de-al doilea război va apare o nouă (şi poate ultimă) avangardă – în înţelesul interbelic al conceptului, *letrismul*, preconizând o descompunere sistematică a cuvântului, o poetică a sunetelor fără sens, această nouă „şcoală" (a lui Isidore Isou şi a altora) se va înscrie în continuarea dadaismului nihilist, şi nu a suprarealismului. După Breton, este imposibil să te debarasezi de semnificaţii. Orice produs al omului – şi poezia în primul rând – are sensuri umane. Scrierea automată, hazardul obiectiv, halucinaţia spontană ori provocată nu elimină semnificaţiile. Toate „instrumentele" la care recurg suprarealiştii în creaţia poetică pretind să aibă o rădăcină în natura umană. O rădăcină pe care anticii au remarcat-o, şi îndeosebi Platon, care descrie delirul, mania, ca pe o sursă a poeticului şi a forţei oraculare.

Esenţialul tezelor suprarealiste privind poezia în sfera artelor rezidă în ideea că poeticul e ireductibil la faptul literar al coincidenţei sale. Poezia este, pentru Breton şi ai săi, modul suprem al revelaţiei universului şi existenţei de care dispune omul. Poetul dispune, după ei, de energii mediumice, dar acestea nu sunt simple forţe oculte prin care tâlcuri mai mult ori mai puţin enigmatice ar ieşi la iveală, ci cel prin care se petrece o revelare de sine a cosmosului şi a umanului. În cele din urmă, negaţiile avangardiste ale suprarealismului se resorb şi sunt convertite într-un crez pozitiv în puterile excepţionale ale omului de a face şi făcând de a se face pe sine.

BENEDETTO CROCE

Observaţia de la care porneşte Benedetto Croce în „ultima sa estetică" – *La Poesia* – din 1936, constituind însăşi teza fundamentală a lucrării, şi oarecum a poeticii sale, e următoarea: „În conştiinţa estetică de astăzi s-a adâncit tot mai mult deosebirea dintre «poezie» şi «literatură», profund resimţită încă din epoca romantică, dar mai puţin – doar în unele notaţii de amănunt – în epocile precedente, inclusiv antichitatea greco-romană"[1]. Cu adevărat, rareori a fost identificată literatura cu poezia. Distincţii între aceste concepte au fost întotdeauna propuse de esteticieni, teoreticieni ai literaturii sau critici. Dar, o falie între ele apare doar în conştiinţa estetică modernă şi îndeosebi în speculaţiile esteticienilor germani. De altfel, în terminologia germană, *Dichtung* s-a bucurat întotdeauna (încă dinainte de prima generaţie a romanticilor) de privilegii ce nu-i erau conferite termenului *Literatur*. În limbile romanice, falia aceasta este ca şi inexistentă. Spun „ca şi", căci ea apare în ceea ce am putea numi criza conştiinţei estetice a secolului nostru, şi anume în revendicările clamoroase ale avangardei. În anii '30, când Croce lucra la *Poesia*, el putea, astfel, să observe adâncirea deosebirii dintre poezie şi literatură, în speculaţiile unor esteticieni şi în manifestele suprarealiste. Nimic din toate acestea nu-l putea subjuga pe cugetătorul din Neapole. Un fapt, însă, nu-l putea lăsa indiferent. Este acel fenomen pe care-l denunţă în fraza a doua a

[1] Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*, trad. S. Stati, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 23.

lucrării sale: „Deosebirea ia acum îndeobşte forma unei opoziţii, nu fără o umbră de dispreţ faţă de «literatură», care arar îşi găseşte apărători, mai ales printre cei care nu se tem, ba chiar într-un fel se complac în a-şi da înfăţişări de retrograzi şi reacţionari"[2]. În fond, diversele mişcări, grupări, conventicule ale Avangardei sunt cele care – în preajma şi după primul război mondial – au clamat distrucţia literaturii, proclamând drepturile absolute, discreţionare ale poeziei. Suprarealismul, îndeosebi, năzuia să surpe edificiul socotit desuet şi pedant al literaturii, în favoarea unei poezii noi. Croce nu neagă existenţa unor deosebiri esenţiale între literatură şi poezie; el consideră o asemenea distincţie necesară. Dar refuză discreditarea literaturii şi, în studiul său din 1936, care se vrea o „introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii", trece – în consecinţă – la o reabilitare a literaturii.

Filosoful a procedat la o asemenea reabilitare, înainte de toate, în faţa propriilor săi ochi. Admirabilă probitate a unei minţi pururi dispusă să se amendeze pe sine, să-şi depăşească – printr-un efort reînnoit – propriile concluzii anterioare ! Napolitanul acesta a fost mereu gata să caute răspunsuri noi la întrebări mai vechi. Te umplu de o rară satisfacţie (de natură etică) a cugetului activ fraze ca acestea, pe care nu mă pot opri să nu le citez: „Am căutat răspunsul la această întrebare (e vorba de întrebarea: ce este literatura ? – *n.n.*) în multe cărţi şi în aproape toate lucrările de estetică, de poetică şi de retorică, dar (poate pentru că nu l-am căutat bine) nu l-am aflat sau nu am aflat unul mulţumitor; eu însumi mi-am dat seama, în atâta vreme de când studiez poezia şi literatura şi folosesc această distincţie, că nu m-am hotărât niciodată să merg până la capăt, aşa încât să fiu în măsură de a face faţă tuturor dificultăţilor şi obiecţiilor pe care, asupra acestui punct, mi le formulez câteodată mie însumi. Una este să te afli în posesia unui concept, şi altceva să-l pătrunzi în întregime, sau mai degrabă altceva este să-l redescoperi din răstimp în răstimp şi să-l defineşti potrivit dificultăţilor care apar şi obiecţiilor ce-ţi sunt propuse: lucru pe care omul este silit să-l facă mereu, deoarece, spre deosebire de animale şi de zei, el este osândit să gândească"[3].

---

[2] *Id., ibid.*

[3] *Id.*, p. 23-24.

Din însăşi deosebirea pe care o face Benedetto Croce între poezie şi literatură decurge caracterul restrictiv al definirii acesteia din urmă. Într-adevăr, ne-am obişnuit de mult să înţelegem prin literatură o totalitate a demersurilor creatoare pe tărâmul artelor cuvântului, ca şi un corpus al rezultatelor acestor demersuri. Poezia ca „gen literar" alcătuieşte, în această perspectivă, o subdiviziune a acestui *totum*. Genuri, specii divid un corp comun al literelor. Viziune scolastică ce nu s-a învrednicit nici măcar de iscusinţa sistematizatoare, ordonatoare a unui Linné. De altfel, încă nu e prea târziu ca noii pozitivişti ai teoriei literare să încerce o asemenea sistematică a literaturii. Aceşti reformatori ai esteticii, ca şi ai teoriei literare, îl tratează pe Croce cu un cordial dispreţ sau, mai exact, preferă să nu-şi mai amintească de el. Deşi suntem convinşi că cercetările moderne privitoare la modalităţile discursului ar avea de câştigat dintr-o mai atentă meditare a tipologiei expresiei pe care o descrie esteticianul în *La Poesia* (expresie sentimentală sau nemijlocită, poetică, a prozei, practică sau oratorică şi, în sfârşit, expresie literară distinctă de acestea). De asemenea, studioşii literarităţii – în sensul propus de formalismul rus – ar putea reflecta cu folos la tezele croceene referitoare la expresia literară, domeniile literaturii, ca şi raporturile literaturii cu poezia, nonpoezia şi antipoezia.

Dacă răspunsul pe care-l dă Croce la întrebarea „ce este literatura ?" are, incontestabil, o altă profunzime decât definiţia curentă care nu vede într-însa decât o sumă, o generalitate neutră, o totalitate a faptelor literare, în schimb soluţia pe care ne-o oferă esteticianul italian este prea restrictivă. Ca să folosim termenul formaliştilor, teza lui Croce nu explică *literaritatea* poeziei însăşi. Opoziţia poezie-literatură, juxtapunerea celor două ordini de expresie, considerarea literaturii drept o armonie superioară a expresiilor nonpoetice şi a celor poetice duce inevitabil la scindarea arbitrară a unui continuum. Croce nu poate refuza poeziei caracterul „literar" şi literaturii un caracter „poetic". Totuşi, disocierea duce la discriminări arbitrare, precum aceea între „lirism" şi „lirică". Lirismului îi revine, printre altele, opera unor „scriitori faimoşi, ca Byron, Lamartine, Musset", apoi o parte însemnată din aşa-numita poezie religioasă, toată „literatura de

efuziune". Toate acestea nu aparţin – după Croce – liricii, adică poeziei propriu-zise.

Mult mai valoroase sunt observaţiile pe care le face autorul *Poeziei* în legătură cu rosturile expresiei literare, respectiv ale celei poetice. Este adevărat că şi în acest domeniu discriminarea se dovedeşte întrucâtva abuzivă. Atribuind poeziei o finalitate proprie, expresiei literare îi rămâne un rol civilizator şi educativ, alături de politeţe şi de codul bunelor maniere. Ar fi greşit, totuşi, să vedem în aceste rosturi ale literaturii o desconsiderare a ei din partea lui Croce. Dimpotrivă. Literatura coincide cu civilizaţia şi cu educaţia sau cultura tocmai sub raportul acţiunii ei de armonizare. Un literat în sensul propriu, croceean al cuvântului, nu este niciodată un specialist, un ins cu spiritul îngust, un *dimidiatus vir.* Astfel: „...dacă poezia este limba maternă a speciei umane, literatura este în schimb îndrumătoarea ei în ale civilizaţiei sau, cel puţin, una dintre îndrumătoarele care au această menire"[4].

Croce continuă şi desăvârşeşte în termenii esteticii sale apologia umanistă a literelor (*bonae litterae*). Literatura are pentru el o semnificaţie ce nu este doar estetică. Nici îngustul practicism ai literatului „de meserie" nu se bucură de aprobarea sa („literaţii de meserie pot fi mai bine ori mai prost plătiţi, dar disprețuiţi sunt întotdeauna")[5]. Într-un sens, el procedează – înaintea „noii critici" – la o diferenţiere netă între scrib (*écrivant* în noua terminologie) şi scriitor (*écrivain*). Literatura este o îndeletnicire suprem umană, reclamând o participare a tuturor „facultăţilor" umane la actul creaţiei. De aceea, Croce este foarte sever cu acei novatori în ale artei, cu acei poeţi sau literaţi moderni – „stilişti", „estetizanţi", „parnasieni", „alexandrini", „decadenţi", „artiştii artei pentru artă", partizani ai „poeziei pure" – în care vede stricătorii poeziei şi ai literaturii. Este adevărat că furia sa denigratoare atinge chiar şi creatorii moderni care s-au străduit (ca să nu le recunoaştem decât această virtute oarecum etică a creaţiei lor) să propună o artă de o extremă rigoare. Că Rimbaud nu este pentru el

[4] *Id.*, p. 52.

[5] *Id.*, p. 55.

decât „tipul perfectului derbedeu" mai poți înțelege. Dar că Mallarmé nu realizează decât condiția dureroasă a unui „creator impotent și ratat" este greu de crezut. De altfel, chiar și Croce pare să se mire. Într-o postilă la capitolul „Poezia pură" el afirmă că „este lucru de mirare că un impotent a avut o asemenea forță generatoare de semeni încât a umplut lumea cu fiii săi"[6]. Într-adevăr, surprinzătoare forță genezică din partea unui „impotent" !

De altfel, o observație a lui Benedetto Croce, pe marginea unei fraze de Mallarmé, ne îngăduie să pătrundem mai adânc în doctrina filosofului napolitan despre poezie. Această plasare, într-una din apostilele sale la *Poesia*, conține o refutare a cunoscutei teze mallarméene: „*on ne fait pas de la poésie avec des idées, mais avec des mots* „. Or, Croce, consideră că poezia nu se face nici din cuvinte, nici din idei sau concepte, ci *din poezia însăși*, înțelegând prin aceasta „acea creație care este totodată, în însuși momentul creației, cuvânt viu"[7].

Termenul de „cuvânt viu", îndeajuns de vag, nu poate fi înțeles decât prin prisma semnificației pe care Benedetto Croce o atribuie expresiei poetice. Folosind un termen al filosofului, spunem că expresia poetică e o teoreză. Deși transfigurează sentimentul, această expresie e radical deosebită de orice afect, ca și de expresia oricărui sentiment. Știm că, după Croce, noi nu cunoaștem decât intuiții exprimate. Legătura dintre intuiție și expresie (fundamentală în filosofia sa) este una structurală. „Orice intuiție adevărată sau reprezentare este totodată *expresie*. Ceea ce nu se obiectivează într-o expresie nu e intuiție sau reprezentare, ci senzație și natură. Spiritul nu intuiește decât făcând, formând, exprimând. Cine separă intuiția de expresie nu reușește niciodată să se lege între ele. Activitatea intuitivă *intuiește în măsura în care exprimă*"[8]. Pe plan epistemologic, intuiția și expresia sunt unite placentar.

---

[6] *Id.*, p. 262.

[7] *Id.*, p. 257.

[8] Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, traducere de D. Trancă, Univers, București, 1971, p. 82.

Revenind la expresia poetică, putem spune că aceasta fiind, esențial, cunoaștere, ea leagă particularul de universal. Cunoaștere intuitivă, firește, nu logică, prin imaginație, nu prin intelect. Dar nu numai cunoaștere a individualului (cum caracterizează Croce, în *Estetica*, cunoașterea intuitivă), nici numai a lucrurilor considerate fiecare în parte, ci având o pecete caracteristică de universalitate și de totalitate. Aici sesizăm, dacă nu o contradicție în gândirea filosofului italian, un progres, o completare a reflecțiilor din *Estetica* prin cele din *Poezia*. Căci, în analiza expresiei poetice remarcăm accentul pus pe totalitate. Pe când sentimentul aderă la particular, se desfășoară în fatala unilateralitate a pasiunii, poezia prin plenitudinea imaginii face să comunice particularul cu universalul, cu totalul. Nu s-a observat până acum influența certă a gândirii aristotelice, în acest punct special al reflecțiilor lui Croce asupra poeziei. Căci – spirit funciar clasic – nu se putea ca acesta din urmă să nu preia teza stagiritului expusă în *Poetica:* „poezia înfățișează mai mult universalul" (1451 b).

Desigur, în ce privește definirea înfățișării universului, Croce n-ar mai fi acceptat interpretarea aristotelică. Pentru el, universalul nu înseamnă supunerea la legile verosimilului și ale necesarului, ci – într-un sens estetic – viziunea unității părților în întreg, armonia care unește contrariile. Printr-o antropologizare a universalității, Croce o identifică cu „umanitatea întreagă și nedivizată a viziunii poetice"[9]. La acest atribut al poeziei se mai adaugă cosmicitatea ei. În orice particularitate a poeziei autentice descoperim cosmosul întreg. Și, poate în legătură cu această creație a cosmosului reluată cu fiecare poezie, înțelege Croce să interpreteze conceptul de cunoaștere nu ca *receptare*, ci ca o *facere*. Universul întreg, umanitatea toată ne e revelată în cel mai umil cântec popular.

În 1936, când publica *La Poesia*, Benedetto Croce urmărise explozia suprarealismului, pledoaria pentru onirism, automatism. De altfel, înglobarea poeticului în sfera imaginarului, a visului, a irealului fusese mai demult întreprinsă. Corectând această „opinie comună", esteticianul consideră că ar fi mai exactă o definire a poeziei și, mai

[9] Benedetto Croce, *Poezia*, p. 31.

ales, o situare a ei, dincolo de distincţia între real şi ireal, într-o sferă a însuşirilor pure, lipsite de predicatul existenţei. Îi revine unei expresii a prozei facultatea de a oferi determinări ale gândirii, simboluri sau semne ale conceptelor. Distincţiile formale sau cele fizice privind sunetele articulate, succesiunea lor, ritmurile, metrica, nu pot separa expresia poetică de cea a prozei. Înţelegând prin cea dintâi exprimări ale afectelor, având caracterul senzorial al imaginii, Croce nu se depărtează prea mult de o anume tradiţie academică încetăţenită încă din secolul al XVIII-lea. În schimb, el este radical în interpretarea expresiei poetice drept cuvânt. Expresia prozei nu este – după el – cuvânt, ci simbol ori semn. Poezia este limba maternă a speciei umane, este „limbajul în fiinţa lui genuină"[10]. Croce preia, de fapt, această idee din *Scienza nuova*. Vico trata despre „originea limbilor înlăuntrul poeziei". Desigur, Croce nu poate să admită opiniile lui Vico şi Herder cu privire la pervertirea acelui limbaj poetic originar. Limbajul nu şi-a pierdut niciodată natura sa poetică. În cea mai banală vorbire cotidiană se poate remarca expresia poetică oarecum *in statu nascendi*. Vedem astfel cum sunt „înnoite şi inventate, prin harul imaginaţiei, mereu alte cuvinte, şi cum înfloreşte însăşi poezia, o poezie cu tonalităţile cele mai variate, severă şi sublimă, gingaşă, graţioasă şi surâzătoare"[11]. Există, însă, în această vorbire un amalgam, mai mult ori mai puţin inform, al altor specii de expresii nepoetice, precum cele sentimentale, oratorice, prozaice. Diferită de acestea, nu sub aspect formal, ci aparţinând unui alt plan spiritual decât formele de expresie amintite, este expresia literară. Am văzut că acesteia i se atribuie în *Poezia* lui Benedetto Croce un rol civilizator-educativ. Ea este o formă de expresie compozită, în această compoziţie intrând atât expresiile poetice cât şi cele nepoetice, fără ca vreunele să-şi piardă specificitatea. Un compromis necesar, o armonizare a formelor de expresie nu înseamnă, oare, părăsirea poziţiei cu privire la expresia poetică şi, mai ales, la liricitatea fundamentală a oricărei arte ? Pentru Croce, expresia „adevărată" rămâne cea poetică. Celelalte, toate, nu sunt de fapt cu

[10] *Id.*, p. 38.
[11] *Id.*, p. 39.

adevărat expresii. Toate esteticile „false" rezidă în diverse moduri ale confuziei între poezie şi proză literară (estetica intelectualistă sau conceptualistă), între poezie şi expresia literară a sentimentului (estetica sentimentalistă), într-o confuzie cu oratoria (estetica practicistă), într-o confuzie cu literatura uşoară (cea hedonistă) sau cu voluptăţile artei pentru artă (cea formalistă). Cu toate că privilegiază expresia poetică, Croce nu o ipostaziază într-o formă *pură*. Critica poeziei pure este unul din capitolele cele mai tranşante în *Poezia*. Esteticianul italian (mare adversar al liniei Mallarmé-Valéry, dar şi al lui Stefan George şi al cercului său) nu-l citează pe Henri Bremond pe care, fără doar şi poate îl cunoştea. De aceea, îşi permite să critice o teorie nesprijinită pe texte, un adversar întrucâtva făurit de el însuşi. În teza amintită remarcă dezaprobator desăvârşita vacuitate a conceptului de sugestie care – după el – ar trebui să constituie finalitatea poeziei pure. Nu există decât poezie „impură", poezie eminamente expresivă, eternă, „care în finit cuprinde infinitul"[12].

Cele mai bizare corolare ale tezelor croceene referitoare la diversele forme ale expresiei şi la falia dintre poezie şi literatură tratează delimitări arbitrare între *poezie, nonpoezie* şi *antipoezie*. Formele literaturii (oratorice, sentimentale, de proză, virtuozitatea artei pentru artă etc.) sunt nonpoezie, pe când diversele modalităţi ale urâtului poetic, cele în care voinţa îşi urmăreşte scopurile sale practice constituie domeniul antipoeziei. Delimitări care, aplicate în materia literară concretă, îşi dovedesc vanitatea. Tipologia croceeană, ca şi separarea poeziei de literatură, departe de a sluji *totalitatea* şi *universalitatea* poeziei, o împiedică, o sparg.

Formaţia poetului – felul în care îşi învaţă meseria, felul în care poate să intervină o şcoală – îl preocupă pe Croce care dedică acestor probleme ale *praxis*-ului poetic ultima parte din *Poezia*. Condiţia poetului e aceea a unei moralităţi necesare, neimpuse din afară. Genul poetic este, înainte de toate, disciplină, voinţă, deşi nu voinţa de a confecţiona artificii futile. Croce nu uită să ironizeze poeţii „poeziei pure" ce fabrică „jucării şi alte fleacuri pentru propria lor desfătare". În

[12] *Id.*, p. 74.

actul creator, poetul e şi trebuie să fie moral. Această moralitate înseamnă „supunere la o îndatorire supraindividuală, pentru îndeplinirea căreia individul ştie că nu trebuie să fie decât un instrument"[13]. Legătura cu tradiţia poeziei este absolut necesară.

Estetica poeziei căreia Benedetto Croce îi trasează limitele şi îi fixează categoriile refuză, în cele din urmă, „preceptistica", întreaga tabulatură a regulelor pe care o organizau vechile tratate de retorică, de metrică, de tropologie etc. Preceptistica nu este, de fapt, tehnica poetică. Aceasta din urmă furnizează reţete, formule de execuţie. Ceea ce poetica ori cărţile de prozodie nu pot oferi poeţilor, o fac maeştri poeziei înşăşi. La fel de sceptic ca şi faţă de regolistica, de preceptistica poetică veche, se arată Benedetto Croce şi faţă de întreaga literatură modernă a programelor, a manifestelor. Toate acestea nu sunt – pentru el – decât *inania verba*.

[13] *Id.*, p. 167.

HENRI BREMOND SAU POEZIA PURĂ

La 24 octombrie 1925, abatele Henri Bremond, membru al Academiei Franceze, citea în faţa celor cinci academii reunite o scurtă alocuţiune asupra poeziei pure. De fapt, întrebarea pe care şi-o punea abatele era de ordin strict metafizic: în ce constă *poeticul*, care e esenţa poeziei, în ce rezidă poeticitatea unui poem ? Întrebarea era pusă în spiritul filosofiilor scolastice, interogaţie pe care, în spiritul criticist al epistemologiei kantiene o regăsim referitor la *lucrul în sine*. Ce este numenul în raport cu fenomenul ?

Teza abatelui Bremond era expusă succint şi în termeni de o deosebită claritate. Ceea ce a urmat după alocuţiunea academică a fost o lungă şi aprigă dispută, în Franţa şi în întreaga lume, dispută pe care o putem numi a „Poeziei pure". Toţi poeţii, criticii şi esteticienii români din epoca interbelică, dintre cei ce şi-au expus ideile lor cu privire la poezie şi sensurile ei, sau la condiţia poetului, au participat la această dispută, după cum am văzut în capitolele ce li le-am dedicat. Aderenţi sau detractori ai lui Bremond au răspândit o masă impresionantă de scrieri pe tema expunerii sale. Iar autorul însuşi al textului incriminat a publicat două volume de comentarii, de răspunsuri la criticile aduse şi de completări la propriile sale teze. Cele două volume, *La Poésie pure* şi *Prière et Poésie*, au stârnit la rândul lor dispute în lanţ.

În mod obişnuit, expunerea sau critica tezei lui Bremond se face pornindu-se de la distincţia fundamentală între poezie şi proză. Poezia se separă de proză – după literatul francez – prin modul în care utilizează verbul. Limbajul cotidian, „cuvintele" tribului (cum spunea

Mallarmé) nu robesc poezia; dimpotrivă, poezia dispune de ele fiind – în sine şi pentru sine, adică în esenţa ei – o entitate supraordonată limbajului curent. Discursul poetic e ireductibil la cel curent. Proza uzează firește de uneltele, de formele acestui limbaj. Tot astfel în ce privește instrumentele gândirii conceptuale (noţiuni, judecăţi, raţionamente), proza le folosește, ele alcătuind însăşi structura ei. Poezia nu ignoră cu totul aceste forme ale gândirii conceptuale, dar – după cum poezia nu se poate reduce la limbajul de care se slujește, la afectele pe care le exprimă –, ea nu e reductibilă nici la demersurile cunoaşterii raţionale. Poezia nu e afect, nu e idee, nu e limbaj. Spre deosebire de simboliştii care vedeau în ea, înainte şi mai presus de oriee, muzică, Henri Bremond constată că poezia nu e reductibilă nici la melodie, decât în cazul în care nu înţelegem prin aceasta doar o sumă a valorilor acustice, ci un „fluid misterios", o melodie pur spirituală, o muzică a sferelor lăuntrice. Întreaga prozodie, tehnica rimelor, ritmului, cadenţelor nu e decât o sumă a „zgomotelor drăgălaşe".

Orice încercare de a defini poezia prin vreunul din atributele ei se loveşte de aceeaşi ireductibilitate a poeticului ce nu se lasă identificat cu nimic. Acest inefabil poetic (Bremond foloseşte cuvântul „indefinisabil") ne conduce – afirmă autorul tezei – la postularea unei esenţe poetice, nedeterminabilă prin caracterele comune, fenomenale ale poeziei, esenţă căreia îi dă numele de *poezia pură*. Aşadar, acest concept este determinat întâi prin caractere negative, prin ceea ce nu este poezia pură, de fenomenele prin care se manifestă, pentru a ne permite apoi să ne apropiem de el, în realitatea sa numenală. Poezia pură nu se lasă circumscrisă prin delimitările obişnuite. De aici un salt pe care abatele Bremond îl face într-o ordine diferită a fenomenelor, de care încearcă să apropie fenomenul poetic, şi anume de cele mistice. Ca şi în centrul experienţelor mistice, experienţa poetică ar ascunde, după el, o realitate misterioasă, transcendentă, un inefabil (desigur nu exclusiv religios, ci poetic).

Pentru a înţelege poziţia estetică a lui Henri Bremond, trebuie să ne apropiem de unele teze ale esteticii şi poeticii medieval-scolastice, simpla şi obişnuita interpretare a tezei prin raportarea poeziei la proză neavând o valoare explicativă prea mare.

Frumosul, după scolastici, face parte din ordinea transcedentaliilor. El depăşeşte orice limită de gen, categorie, clasă artistică. El determină şi devine însuşi existentul, nefiind doar un aspect, o proprietate a acestuia. El nu aparţine doar unui existent ca atare, ci tuturor celor ce sunt. *Frumosul* este asociat, deci, intim cu *existenţa*, este existenţa însăşi, neştirbită, neatinsă, de non-existenţă. În frumosul absolut este sursa ultimă a frumuseţilor. Din ceea ce e *superpulcher* derivă frumosul particularizat, toate speciile „naturilor" estetice (*particulatam pulchritudinem, sicut et particulatam naturam*). După scolastici, orice lumină e o iradiaţie provenind din claritatea primă. Numai prin punerea în paranteză a exclusivităţilor creaturale, a imanenţelor apare frumuseţea. Orice e frumos tinde să conducă sufletul dincolo de ceea ce e individual, limitat. În cuvântul grec *kalos* – frumos – avem o rădăcină comună cu cuvântul care înseamnă *chemare*. În tot ce e frumos se manifestă chemarea unei transcenderi.

O asemenea metafizică a frumosului constituie sursa dintâi, lecţia pe care a meditat-o (pe lângă o cunoaştere în profunzime a poeţilor, îndeosebi post-baudelaireieni) Henri Bremond. Teza sa privitoare la poeticul ce nu rezidă nici în imagini „poetice", nici în idei, în adecvaţia adevărului, a simbolurilor la natură ori la eul poetului, nici în stil ori în muzica versificaţiei, reia, în termeni moderni şi specifici artei poetice, unele formule scolastice. Ca şi Frumosul în formulele arătate mai sus, poezia pură e imanentă poemului şi, totodată, transcendentă lui. E în el şi deasupra lui. Tocmai în această ambivalenţă a poeziei rezidă tensiunea interioară a poemului. Orice poem reprezintă o depăşire (a imaginilor, ideilor, prozodiei proprii etc.) şi, tocmai de aceea, poezia nu exprimă niciodată altceva, din afara ei (natură, sentimente) dar, în acelaşi timp e legată de tot ce e non-poezie (natură, afecte, ca şi de materialul poetic – versificaţie, teorie poetică etc.).

Pe lângă această apropiere de sursele scolastice ale tezei bremondiene, sensurile acesteia ne apar în adevărata lor lumină dacă le integrăm într-un complex estetic al epocii, pe care-l putem numi o *estetică a purităţii*. Între poezia pură a lui Bremond, estetismul *fin-de-siècle* (Wilde, D'Annunzio etc.) şi teoria actului gratuit enunţată (şi exemplificată pe planul ficţiunilor) de André Gide, există o relaţie

certă. Cu toate deosebirile dintre ele, concepțiile care susțin aceste trei forme ale unei estetici a purității au mai multe trăsături comune. Înainte de toate, ele sunt tehnici de purificare estetică. Dar, toți propagatorii acestor teze știu și afirmă că există o „impuritate" fecundă, pe când purificarea reprezintă o sterilitate a germenilor. Puritatea poetică a unui Mallarmé, Valéry, poartă reflexele sterilității.

O a treia raportare a poeziei pure la un act, de astă dată filosofic, evidențiază alte aspecte ale tezei lui Bremond. Am văzut că pentru a izola poezia în sine, o esență lirică, în stare pură, trebuie să disociezi și să elimini (ca printr-o distilare a decoctului liric) toate elementele narative, ideatice, oratorice, imaginare, raționale etc. ale prozei. Numai după o asemenea *punere în paranteză* a prozaicului, poeticul rămâne ca o esență pură. Nu s-a observat – credem – niciodată contemporaneitatea tezelor lui Bremond, privind poezia pură, cu programa fenomenologică nu mai puțin puristă a lui Husserl. Poezia pentru suavul abate era, în termenii fenomenologiei, un *eidos*. Dar, printr-o *epohè* fenomenologică, o scoatere din funcțiune a tuturor atitudinilor pe care poetul ca ființă cuvântătoare le poate lua față de lumea obiectivă, printr-o asemenea punere între paranteze a lumii obiective, ca și a subiectivității poetului, ce mai rămâne dintr-o poezie ? Esența pură nu este pur și simplu neantul ? „Poezia pură este tăcere ca și mistica" – afirma Henri Bremond. O asemenea afirmație pare să reducă arta cuvântătorului la o artă a tăcerii, poezia pură la un neant al poeziei ca discurs. Impure: deci: ideile, imaginile și sentimentele, ba chiar și muzica verbală. Ce rămâne poeziei pure ? Așa cum se prezintă în fața rațiunii o operă poetică, – socotea abatele – ea nu are nimic poetic într-însa: ea nu este decât o țesătură verbală de judecăți, de afirmații mai mult ori mai puțin logice, în orice caz logic analizabile. Dar tot ce e logic analizabil nu e decât abstracție și, ca atare, proză, adică antipoezie. Desigur, Bremond nu pretindea ca versul să nu aibă nici o semnificație, ci afirma doar că versul nu este poetic, prin sensul pe care-l exprimă. Tot ce e inteligibil este prozaic. Dar proză e, de asemenea, tot ce este inteligibil. Cu alte cuvinte, inteligibilitatea nu este un criteriu al poeticului. Farmecul poetic al unui poem filosofic ce conține profunde semnificații, ca și al unui joc poetic absurd, nu rezidă câtuși de puțin în sensul unuia, ori în

nonsensul celuilalt. „Un poem are, oarecum, două sensuri: acela pe care-l exprimă în mod direct, imediat şi precis şi care este proză – sensul impur –, şi acela pe care-l respiră... şi care singur este poezie – sensul pur. Acest al doilea sens nu este la drept vorbind un sens, dar el e plin de cele mai bogate semnificaţii; sens neformulat, neformulabil pe care-l înţeleg – ce spun – îl sesizează, îl pipăie, şi-l apropriază fie poetul însuşi, fie fericiţii care citesc în mod poetic"[1]. Creaţia lirică este, aşadar, o transmutaţie a elementelor aparţinând, toate, prozei. După o asemenea metamorfoză, prin actul creator poetic, ele devin poezie, dar elementele (cuvinte, imagini, sentimente etc.) recad în impuritatea lor originară, de îndată ce curentul poetic care circulă prin ele se întrerupe.

Prin raportarea la metafizica scolastică a frumosului, la esteticile moderne ale purităţii, ca şi la o *epohè* fenomenologică, am încercat să situăm teza poeziei pure, găsindu-i unele implicaţii ce nu aparţin strict poeticii. Într-o istorie a artelor poetice, ea se întemeiază îndeosebi pe experienţa poeziei post-baudelairiene (dar şi pe aceea a clasicilor latini, a lui Racine şi a romanticilor). Un precursor imediat şi în acelaşi timp un model invocat este, însă, Mallarmé. Astfel, trebuie să ne oprim asupra unui singur aspect semnificativ al poeticii lui Mallarmé. În textul *Igitur* (1869) el afirma cu privire la intenţionalitatea poetică: „De altfel, nu vreau nimic uman". S-a vorbit adeseori despre dezumanizarea mallarméană, despre lipsa de contingenţă cu umanul a viziunii sale poetice. S-ar părea că în poezia sa această îndepărtare de tot ce e trăire omenească se asociază cu o aspiraţie spre neant. Într-o scrisoare din 1886, Mallarmé făcea următoarea mărturisire: „După ce am găsit neantul, am găsit frumuseţea". Iată o bizară formulă, o răsturnare totală a raportului Absolut – Frumos din speculaţia scolastică. Dar aceste două tendinţe, din poetica mallarméană – dezumanizare şi neantizare – se traduc, firesc, pe tărâmul tehnicii poetice prin părăsirea formelor „umane" de expresie, cu alte cuvinte a formulelor uzuale, a clişeelor etc., şi prin căutarea unor modalităţi încă neexprimate de expresie. De aici o luptă donquijotească a poetului cu cuvântul, de aici distorsiunile gramaticale, îndeosebi sintactice, la care Mallarmé supune limba. El

[1] Henri Bremond, *La Poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, p. 34.

proiectează o comunicare a incomunicabilului, o exprimare a inexprimabilului.

Nu alta este poziţia lui Bremond în privinţa poeziei pure. Fără îndoială, abatele nu susţinea necesitatea existenţei unor versuri care să nu semnifice nimic, să nu exprime nimic, dar pretindea – cum am văzut – că ceea ce face ca un vers să fie poetic nu este sensul pe care-l exprimă. Afirmaţia sa cu privire la lectura apropiată a unui poem, lectură ce nu pretinde înţelegerea raţională a unui sens – afirmaţie care a provocat reacţia violentă a criticului Paul Souday şi a altora – înseamnă recunoaşterea unui statut autonom al discursului poetic, independent de orice inteligenţă discursivă. Dar, o întreagă tradiţie a poeziei – de la clasici, la romanticii germani – şi mai ales filiera Poe-Baudelaire-Mallarmé-Valéry, preconiza, cum ştim, o poezie elaborată conştient, prin exaltarea şi nicidecum deprimarea facultăţilor raţiunii. E adevărat că mai târziu, în cursul disputei din jurul poeziei pure, abatele Bremond va recunoaşte raţiunii un rol bine delimitat în construirea poemului, dar având ca auxiliare unele puteri extraraţionale. Şi-apoi, în spiritul tezei sale, esenţa însăşi, numenul poeziei era „pur" şi exterior semnificaţiilor cunoaşterii, cu actul poematizării, acela al creaţiei fenomenului poetic.

Căci, nici Bremond nu afirmă că poezia ar fi doar „pură". Un poem este întotdeauna un aliaj necesar al poeziei „pure" cu cea „impură". Pentru autorul tezei, ca şi pentru maeştrii amintiţi ai poeziei moderne, poezia e un „fabricat", iar poetul un „fabricant". Dar a opune unei mistici lamartiniene a inspiraţiei o altă mistică valéryiană a fabricaţiei nu înseamnă atât a oferi o mai justă viziune asupra creaţiei, cât a înlocui un mit prin altul. Inspiraţie şi fabricaţie sunt identice. Nici una nici alta nu explică fără rest mecanica apariţiei (sau producerii) poeziei pure.

Nici esenţa ei. Aceasta este inaccesibilă conştiinţei clare, în schimb perfect asimilabilă – după Bremond – magiei, farmecului. Recunoaştem lecţia lui Rimbaud, a „Văzătorului" care înaintează prin dereglarea simţurilor şi intenebrarea raţiunii, spre revelarea unei ultime taine. Actul creaţiei poetice, ca şi acela al contemplaţiei, este tocmai contrarul „actului" – fiind mai curând o pasivitate receptivă decât o activitate. Dar aceasta n-ar însemna o revenire la mai vechea teorie a inspiraţiei şi abolirea procesului conştient de elaborare ? Bremond

descrie amănunţit unele momente ale procesului poematizării. Poezia, după el, tinde să suspende cursul activităţilor obişnuite ale spiritului. Ea este o receptivitate activă, o deschidere spre ceea ce vine din afară, de mai sus. Aici introduce el, în teza sa, acel nod prin care poezia şi mistica ar fi legate, congenere.

Poezia pură ar fi, astfel, în mod esenţial tăcere, surprindere a inefabilului, ca şi mistica. E o apropiere necesară, – susţine abatele – chiar dacă nu o identificare, între experienţa poetică şi experienţa mistică, atât în creaţie cât şi în contemplaţie. O „realitate misterioasă", numinoasă, s-ar revela atât prin poezie cât şi prin mistică.

Criticul englez A. C. Bradley, profesor de poetică la Oxford în primul deceniu al acestui secol, folosise, înainte de Henri Bremond, formula poeziei pure. Puritatea poeziei constă – după Bradley – în aderenţa absolută dintre formă şi conţinut. Impuritatea ar însemna predominanţa unui factor elementar constitutiv (a formei într-o poezie care pune în valoare doar efectele pur fonice, ritmice, sau numai accesoriile decorative, figurile ornante retorice etc.). Pe de altă parte, poezia pură se confundă – după autorul *Prelegerilor de la Oxford despre poezie* – cu o specie a poeziei pentru poezie. Valoarea poetică nu rezidă în subiect, în tematică, ci în însuşi poemul[2]. Formulă destul de confuză ce se elucidează doar prin exegeza ei la care procedează profesorul Bradley. Astfel, poezia pură nu apare în urma unui proiect raţional, inteligibil, anterior, printr-o poematizare a apoeticului. El se formează pe sine, din sine şi pentru sine. Nu există un „suflet" poetic anterior trupului şi căutându-l pe acesta spre a se întrupa şi a deveni poezie. Raportul dintre „pur" şi „impur" în poezie este, oarecum, acela dintre esenţă şi existenţă. Esenţa pură rodeşte şi devine, în existenţă, impură. Poemul nu e una cu experienţa poetică. El nu este în *fieri* ci în *esse;* există, nu se face. Fireşte, nu trebuie să înţelegem prin aceasta că apare ca Palas Atena, gata înarmată, din ţeasta lui Zeus, ori că imită statica unui obiect încremenit, a unei idei eterne. Dar poemul *este,* înainte de a *se face.* Experienţa poetică nu e decât realizarea a ceea ce este deja. Esenţa precede existenţa.

---

[2] Cf. A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry,* Macmillan, London, 1934, pp. 9-10.

Dacă în poetica sa, A. C. Bradley manifestă nu o dată ataşamentul la un transcendentalism metafizic de sorginte platoniciană, în aplicaţiile principiilor sale empirismul britanic se dovedeşte a fi triumfător. El înţelege foarte clar că pe lângă o muzică a cuvintelor, a prozodiei, mai este şi o „melodie" – mai exact o ritmică, o construcţie cvasimuzicală – a sensurilor „conţinutului". El se opune, în mod egal, celor două „erezii" (cum le numeşte) opuse: cea formalistă (în care poezia nu e decât o proză căreia forma poetică îi conferă întreaga valoare), şi cea conţinutistă, după care poezia rezidă eminamente într-o substanţă poetică la care se adaugă o formă inevitabilă, dar neglijabilă. Cele două erezii ignoră tocmai unitatea formei şi conţinutului în care A. C. Bradley descoperă puritatea însăşi a poeziei. Nu toate poeziile – după profesorul de la Oxford – sunt la fel de „poetice", dar toate trebuie să menţină această unitate, să fie deci „pure".

Teza lui A. C. Bradley este, aşadar, mult mai tehnică decât aceea a lui Henri Bremond (care îl citează, de altfel, cu unele observaţii critice). Dacă primul urmăreşte, prin formula sa, stabilirea unui model estetic, al unui caz-limită al poeticului, al doilea vizează, dincolo de statutul poeziei, apologia unei spiritualităţi extraestetice. Poezia pentru abatele Bremond nu este niciodată doar sursa unor voluptăţi sensibile; ea este prilejul unei elevaţii spirituale. Cele mai multe critici care i s-au adus „poeziei pure", în versiunea aceasta se referă tocmai la incompatibilitatea celor două specii de fenomene – poetice şi mistice. Apoi s-a afirmat[3] că puritatea poeziei nu consistă în a fi goală de materie (sensibilă sau morală) şi că o asemenea separare a „non-poeticului" sau a „impurităţii" poetice este posibilă doar cu riscul dezagregării poeziei. Formaliştii au protestat şi ei, demonstrând că prozodia nu este un simplu adjuvant al poeticului, că în ea rezidă o capacitate formatoare.

Într-una din interesantele postile la *Poezia*, Benedetto Croce remarcă unele „precedente" ale poeziei pure în teoriile, eforturile şi aspiraţiile unor romantici, printre care Tieck şi Novalis. Romantismul german – consideră filosoful – ascundea germenii decadentismului ce avea să vină. Căci pentru el „poezia pură" este o gravă pervertire şi

[3] Cf. de ex. Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Laterza, Bari, 1936, pp. 9 sq.

mutilare a poeticului, un artificiu care sterilizează poezia modernă, condamnând-o la o strictă vacuitate.

Într-adevăr, s-a demonstrat că poetul nu conferă unui material nepoetic, prin instrumente nepoetice, într-un spirit nepoetic o valoare poetică. Desigur, după cum poezia nu trăieşte prin „pura" ei formă, ea nu trăieşte nici prin subiectul ei, oricât de spiritual eterat. Dar nici alegerea tematică, nici cea prozodică nu sunt indiferente. Tudor Vianu, în *Estetica* sa, a arătat clar că intenţia simbolismului de a elimina din poezie orice conţinuturi intelectuale, orice idee poetică, şi a o reduce la muzică, intenţie ce poate fi recunoscută – într-o altă ipostază – şi în noţiunea „poeziei pure" (dar şi în pledoaria unui Hanslick împotriva muzicii sentimentale şi programatice, în eforturile sale de a o reduce la un pur joc al fanteziei sonore, ca şi în programul cubismului în pictură), se pot recunoaşte „tot atâtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiţia autonomiei ei"[4].

Teza „poeziei pure", susţinută de Henri Bremond, ca şi de numeroşi alţi poeţi, critici şi esteticieni ai timpului, cu toate amendamentele la care a fost supusă, face parte din mai vastul proces al expresiei din secolul nostru, şi dintr-o aventură în nonexpresiv a verbului. Ştim că, în secolul al XX-lea, a apărut o estetică a tăcerii. Semne numeroase indică în literatura şi artele contemporane o subversiune a exprimării. Dacă poezia, din toate timpurile, s-a voit pe sine – sub cele mai felurite modalităţi – comunicare, surprindem în unele din manifestările ei aparţinând acestui secol de refuz de a comunica, de a se comunica. Fără îndoială, nu este vorba doar de o obscurizare a comunicării artistice. Ermetismul, limbajul impenetrabil, formele absconse au fost căutate şi în trecut. De astă dată, pare să fie, însă, mai mult decât o retragere a artistului în sferele misterioase ale exprimării sibiline. Experienţe mai noi vor renunţa cu desăvârşire la expresie. O tendinţă mai mult sau mai puţin conştientă spre o artă nonexpresivă îşi face loc. „Poezia pură" reflectă o asemenea tendinţă, cu toate riscurile şi primejdiile ei. Riscul cel mai grav e al unei reduceri a poeziei la *tăcere*. Or, tăcerea nu poate fi scopul final al poeziei, ci numai cuvântul.

---

[4] Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 196.

PAUL VALÉRY

Poetica nouă își întemeiază demersurile teoretice, în bună parte, pe unele aserțiuni ale lui Paul Valéry. Iată o afirmație a acestuia, citată de Tzvetan Todorov în eseul său, *Limbaj în literatură* publicat în *Poétique de la prose:* „Literatura este și nu poate fi altceva decât un fel de extindere și de aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului". Text esențial pentru reprezentanții poeticii moderne. Căci, în spiritul (mai curând decât în litera) frazei lui Valéry rezidă sensul unei tendințe fundamentale a noilor cercetări asupra faptului literar. Aceste cercetări consideră textul poetic drept un câmp ce poate fi exploatat pornindu-se de la proprietățile limbajului, dar și ca un spațiu a cărui cunoaștere poate să arunce o lumină nouă asupra acestor proprietăți. Cu alte cuvinte – după Todorov –, în fraza amintită a lui Valéry, limbajul nu trebuie interpretat ca *materie* a operei literare, ci ca *model* al ei. Există, așadar, o ordine a poeticului, a cărui structură este lingvistica. Această întemeiere valéryiană a discursului literar nu implică o autonomizare a sa. Literatura – pentru poetul *Tinerei Parce* – nu este un act solipsist.

Paul Valéry este omul care a fugit întotdeauna de tot ce poate fi spectaculos în viață, care a preferat masca neutră a celui ce nu râde și nu plânge, poetul care a disprețuit orice exhibiționism și care – nu o dată – a preferat să rupă cu poezia decât să-și exprime prin ea preaumanele sale sentimente. Paul Valéry s-a vrut pe sine om al logosului, al rațiunii triumfătoare. Mare admirator al clarităților matematice, a dorit o viață întreagă să introducă ordinea numerelor în dezordinea simțurilor și a simțirii. O ordine a spiritului. Năzuind – asemenea unui

nou Leonardo da Vinci – spre unirea într-o operă totală a rigorilor științei cu încântările intelectuale ale artei, el s-a vrut pe sine un nou „om universal", după chipul și asemănarea marelui artist al Renașterii. Un om care preferă universul, întregul, propriei sale făpturi limitate.

„Un om care scrie nu este niciodată singur". Aceste cuvinte au fost scrise de Paul Valéry într-una din zorile calme ale zilelor de meditație când, singur, retras în cabinetul său, părea rupt de universul oamenilor și, de fapt, dialoga cu semenii săi. Într-adevăr, a scrie înseamnă a purta un dialog. Paul Valéry știa prea bine aceasta, atunci când în reflecțiile sale exercitându-și, cultivându-și spiritul, el nu se cultiva doar pentru sine. Ni-l putem închipui, acum când cunoaștem ceva mai bine unele amănunte ale vieții sale ascunse cu grijă de curiozitatea publică pentru intimitățile poeților, veghind în biblioteca sa nu în orele târzii ale nopții, ci în cele foarte timpurii ale zilei – ca un spirit luminos, solar ce era –, și notând cu grijă în catastifele sale acele idei dintre care numai o mică parte erau hărăzite de el să vadă lumina tiparului în timpul vieții sale, dar care – publicate acum în sfârșit – ne incită la reflecție, care uneori ne conving, pe care alteori le respingem cu vehemență, dar care nu ne lasă niciodată indiferenți.

Într-adevăr, „carnetele" lui Paul Valéry, publicate acum, ne revelează un adevărat univers spiritual caracterizat, mai presus de orice, prin *coerență*. Un univers al poeziei, înainte de toate. Dacă ar trebui să precizăm care e virtutea esențială a spiritului care a construit acest univers, am spune că e tocmai această coerență. Nu afirma oare Valéry, deplin încrezător în șansele rațiunii umane, următoarele: „Spiritul uman ni se pare astfel alcătuit încât el nu poate fi incoerent în sine și pentru sine". Teză optimistă, plină de încrederea spiritului uman în puterile sale. Am putea opune această frază a lui Valéry unei afirmații a lui Rimbaud din textul său testamentar, *Un anotimp în infern:* „Am sfârșit prin a considera sacră *dezordinea* spiritului meu". Valéry se situează, de la începutul carierei sale intelectuale, la antipozii acestei poziții rimbaldiene. Pentru el, *ordinea* spiritului este sacră. De aceea, nimic mai semnificativ decât publicarea *Tinerei Parce*, a poemului construit cu o strălucitoare rigoare, adevărată apologie a ordinii spirituale, în plină dezordine a războiului în 1917. Valéry

părăsise cu aproape cincisprezece ani în urmă poezia. Dacă se decidea să rupă tăcerea pe care şi-o impusese era, printre altele, pentru că dorea să opună derutei spiritelor imaginea unei stabilităţi.

Spirit statornic, rezistând asediilor pe care iraţionalismele cele mai diverse le ridicau împotriva citadelei minţii umane, poetul *Tinerei Parce* a simţit mereu nevoia unei *metode.* Deşi l-a repudiat pe Descartes, el este un discipol îndepărtat al magisteriului cartezian. Ca şi autorul *Discursului asupra metodei,* Paul Valéry a încercat să descopere o cale privilegiată, o metodă a creaţie poetice. Căci creaţia nu înseamnă pentru el o cedare a spiritului în faţa unei inspiraţii iraţionale. Poetul nu trebuie să se lase dus de şuvoiul propriilor sale emoţii, târât în vâltoarea imaginilor, a entuziasmelor dezordonate, a cuvintelor zburdând anarhic. Poetul, în spiritul lui Valéry, este un constructor lucid. „...Delirul – scria el în 1896 – nu este o stare sufletească a scriitorului". Aceste cuvinte din *O seară cu domnul Teste* condamnau orice poetică iraţionalistă. Ideile poetice nu sunt „misterioase". Ele purced sau, mai exact, ar trebui să purceadă, ca şi ideile omului de ştiinţă, dintr-un centru luminos al cugetului. De aceea, în *Introducere la metoda lui Leonardo da Vînci,* Valéry – pe urmele marelui artist al Renaşterii – se străduieşte să afle acel centru luminos al unei creaţii metodice. „Simţeam – spune el – că acest om, meşter al mijloacelor sale (Leonardo, *n.n.*), acest stăpân peste arta desenului, a imaginilor, al calculelor, a găsit atitudinea centrală de la care puteau să pornească deopotrivă demersurile cunoaşterii şi operaţiile artei".

E adevărat însă că acest mare intelect, acest om al rigorilor, al ordinii raţiunii, poetul care construia cu migală, cu o deplină luciditate poemele sale, a căzut nu o dată în cursa pe care i-o întindea chiar fervoarea sa intelectualistă. Şi aceasta chiar în proiectarea artei sale poetice. Valéry mărturiseşte în *Criza spiritului:* „Lucrurile lumii acesteia nu mă interesează decât sub raportul intelectului. Bacon spunea că acest intelect este un *idol.* Cred că are dreptate, dar n-am găsit un idol mai bun". Şi, totuşi, absorbit în speculaţiile intelectului său, el nu se putea feri uneori de o închidere în pura speculaţie lipsită de contingenţă cu realitatea. Intelectul era, într-adevăr, pentru el, un idol. Or, ştim că nici o idolatrie nu este propice progreselor spiritului uman.

Dar dacă omul Valéry aprecia, mai presus de orice, rigoarea ordinei raționale, a legii, poetul știa și el că nu este posibilă o creație poetică desăvârșită fără de constrângerea liber asumată a legilor. Arta poetică a lui Valéry nu este un cod al principiilor, o tabulatură a preceptelor, dar este o ordine a creației. Această ordine ia ființă prin recunoașterea limitelor, prin lucida apreciere a posibilităților. „...Cea mai mare libertate se naște din cea mai mare rigoare". De aceea, poetica lui Valéry nu părăsește constrângerile clasice ci, dimpotrivă, le conferă o vigoare modernă. Ritmul, rima, muzica bine temperată, nimic din tot ce poate constitui un obstacol fecund pentru spiritul creator, o dificultate asupra căreia, prin care, să triumfe, nu este neglijat de poetul *Cimitirului marin*. El nu este însă prin acest cult al său un neoclasic, un epigon al marilor maeștri din vechime. Prin meditațiile sale asupra poeziei circulă întreaga fervoare, freamătul intelectului modern, al *omului problematic*.

Ca un arhitect al spiritului, era oarecum firesc ca Valéry să-și caute un alter-ego fictiv în domeniul construcției raționale, pentru a-l reprezenta și a-i prezenta unele din ideile îndrăgite de el, îndelung meditate cu privire la poetică. Într-adevăr, dacă în *Eupalinos sau Arhitectul* dialogul platonic pare să-și găsească obiectul în sfera arhitecturii, în realitate arta care e vizată e poezia, o poezie a *facerii* esențiale. Pentru Eupalinos-Valéry, arta aceasta a construcției, ca și toate artele, de altfel, este o proiecție a vieții interioare a artistului. E adevărat că recunoașterea legăturii dintre eul proiectant și epura proiectată apare ca un omagiu adus de autorul dialogului unei estetici tradiționale. Valéry nu e – în pofida temerităților sale – un spirit revoluționar. Și, deși, înscriindu-se în linia lui Poe-Baudelaire, el înclină să sacrifice trăirile artistului, să disprețuiască participarea eului sau a sensibilității subiective la procesul creației, nu poate totuși elimina acest loc comun psihologist al „proiecției vieții lăuntrice".

Tot ce urmează în argumentația poetului-arhitect va însemna o repudiere a acestei proiecții. Eupalinos denunță raportul artei sale cu realul obiectiv sau subiectiv. Arhitectura, ca și muzica (și poezia asemenea lor), nu este obligată – prin mijloacele de expresie de care dispune – să se supună unei reprezentări directe a realității sensibile.

Ceea ce, îndeobşte, se numeşte „subiect" sau „temă" nu joacă un rol esenţial în aceste arte. Dar, afirmând aceasta, Eupalinos îndepărtează din sfera lărgită a „arhitecturii" nu numai reprezentarea, ci şi ceea ce poeticile şi esteticile vechi numeau „conţinutul" artei. Înseamnă aceasta o adeziune necondiţionată a lui Valéry la un formalism estetic ? Nu, desigur, deşi – pe urmele, încă ale esteticii simboliste revolute (*Eupalinos* apare în 1923) – el atribuie drept obiect acestei arte a construcţiei *forma* pură, *simbolul* universal. Astfel, afectele care păreau – în baza „proiecţiei" vieţii interioare a artistului – să constituie substanţa însăşi a artei, îşi pierd rolul lor primordial, sunt refulate într-un plan secund. Ele se golesc de orice semnificaţie prea personală, caracterul lor subiectiv fiind pus în paranteză atunci când devin materie a operei de artă. Valéry se arată totuşi un fidel al depersonalizării teoretizate de Baudelaire şi Poe.

Ceea ce domină în actul creaţiei arhitectural-poetice este calculul lucid. Acesta este uneori matematic, alteori pseudomatematic. Dar tocmai acest calcul, cu toate abstracţiile sale, presupune un contact cu realul. În arhitectură, destinaţia edificiului, funcţionalitatea sa, ca şi nevoia de a întemeia calculele pe datele obiective, precum şi pe legile fizice ale corpurilor, toate acestea constrâng la respectarea realului. Poezia nu este nici ea liberă de o asemenea constrângere. Căci, cum arată Valéry în prima lecţie a cursului de poetică pe care l-a ţinut în 1937 la Collège de France, poezia este un domeniu al *facerii,* nu mai puţin decât arhitectura. Or, pentru *a face*, trebuie să ţii seama de elementele date, printre care cele dintâi constituie tocmai datul sau realitatea originară a subiectivităţii artistului creator.

Fără să se întoarcă la mai vechile concepţii asupra geniului creator, Valéry este obsedat de mecanismul intelectual al creaţiei poetice ca şi de statutul poetului. *Metoda* îl preocupă cu precădere pe acest cartezian tardiv. În *Eupalinos,* formulele cele mai penetrante circumscriu formarea arhitectului. Pentru a respecta maximele exigente ale artei şi pentru a-şi prezenta pe deplin libertatea sa creatoare, artistul trebuie să „se construiască pe sine". Un altul era scopul urmărit de Valéry în opusculele sale din tinereţe, *Domnul Teste* şi *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci.*

Tânărul era urmărit de o anume dezabuzare care-l făcea să nu fie niciodată mulţumit de „ansamblul spiritului". El scrie *Introducere la metoda lui Leonanlo da Vinci* (în 1894). În schimb, nimic nu i se pare superior conştiinţei. De aceea, figura lui Leonardo da Vinci îl fascinează prin ceea ce are ea într-însa *lipsit* de mister, clar, riguros, de o supremă luciditate. Firește, interpretarea aceasta este mai curând o proiecţie a propriilor apetenţe decât o analiză fidelă a spiritului leonardesc. *Uomo universale,* spirit de o infinită curiozitate, genialul artist îl seduce pe Valéry prin aliajul pe care ni-l revelează spiritul său: prin conjugarea intuiţiei artistului cu inteligenţa inchizitivă a omului de ştiinţă. Rigoare şi geniu artistic, instrumente ale geometrului şi poetului sunt asociate.

Cum va spune mai târziu, în *Introducere la poetică,* pentru a defini poetica trebuie să cercetezi înainte de toate *actul creator,* nu *obiectul creat,* „acţiunea care *face*, mai mult decât lucrul făcut". Procesul creaţiei – metoda, tehnica, instrumentele – este în fond acelaşi la artist ca şi la omul de ştiinţă. Cazurile unor artişti precum E. A. Poe sau Mallarmé, dar mai ales Leonardo da Vinci, sunt exemplare pentru studiul contingenţelor între ştiinţă şi artă. Figură simbolică, Leonardo reprezintă, la limită, posibilitatea unei conjuncţii între „actul creator" al artistului şi „invenţia" ştiinţifică. *Locul* identităţii între activităţile cunoaşterii şi operaţiile artei este acela al unei zone superioare a spiritului, zonă-limită a posibilului în eforturile intelectului. Aici în acest *loc* al facultăţilor omului de geniu, starea de luciditate extremă provoacă o transmutare, operaţie prin care se descoperă relaţiile între grupe de fenomene, între lucruri aparent distincte. Inteligenţa la această limită revelează legăturile secrete între sfere diverse. Când Eupalinos vrea să construiască, el îşi propune să atingă o asemenea extremă, să devină un „caz limită". În acest scop, el va asocia analiza şi extaza. Misterul creaţiei poetice rezidă în elucidarea condiţiilor unei asemenea legături intelectuale implicând cunoaştere *de altul* şi *de sine.*

Primele lineamente ale poeticii lui Valéry s-au trasat – să n-o uităm – sub semnul mitului la care ajunsese Mallarmé în străduinţele sale spre puritatea ultimă: mitul lui Narcis. Puritate a analizei, ca şi a unei extaze deloc mistice. Unica preocupare a Domnului Teste este aceea de

a se cunoaşte şi, cunoscându-se, de a se construi din materii cât mai pure, şi aflându-se în relaţii cât mai clar definite. Eupalinos, de asemenea, – în efortul de a se construi pe sine – tinde spre fericita armonie a deplinei cunoaşteri de sine însuşi, spre o stare magică a posesiunii de sine.

Creaţia poetică este o asemenea stare în care totul pare limpede şi uşor de realizat. Stare deloc iluzorie, căci toate capacităţile spiritului sunt mobilizate, mai exact sunt angrenate ca într-o „maşină" destinată a excita şi combina funcţiile spiritului. Dar, în eseul despre Leonardo, însăşi opera de artă ne apare ca o asemenea maşină. Intelectul leonardesc (ca şi produsele lui) se supune unei economii ingenioase, de care artistul trebuie să fie conştient pentru a mări randamentul său. Toţi aceşti termeni voit împrumutaţi mecanicii trădează perspectiva tehnic-raţionalistă a eseistului obsedat de funcţionarea maşinii cerebrale. Poezia (aşa cum e analizată în *Introducere la poetică*) rezidă în acte, deci în funcţionarea unui mecanism intelectual. Separată de spiritul-matrice, ea devine un obiect, un *fabricat*. De aceea toată strădania lui Valéry spre revivificare a poeticului va urmări reintegrarea poeziei printre funcţiile intelectului. Paradoxal, însă, spiritul, al cărui produs este poezia, prin calculul său premeditat, prin buna funcţionare a „angrenajelor" sale, nu se poate regăsi pe sine în creatul sau fabricatul poetic. Creaţia impune un sacrificiu continuu, o imolare a spiritului. Poezia este rezultanta unor forţe aparent străine între ele, dacă nu contrare: un act de voinţă cu finalitate certă, act clar orientat, şi o stare nedeterminată, perfect incertă (Valéry nu spune: inconştientă). Entuziasmul, afectele n-au ce căuta în actul poematizării. Nici inventivitatea savantului, nici creativitatea poetului nu au nevoie de ceea ce *se ignoră*.

Desigur, în poetica lui Paul Valéry nu-l vom regăsi nici pe Domnul Teste, nici „absenţa" lui. Sacrificându-l, autorul *Tinerei Parce* se consacră unui cult devorator al cuvântului. Poezia nu va mai fi pentru el doar cunoaştere şi posesiune de sine, ci un exerciţiu al limbajului. Cunoaşterea de sine se cere dublată prin cunoaşterea limbajului, şi printr-un limbaj al lumii. Mallarmé, înaintea lui Valéry, se apropiase de

o asemenea definiţie. Dar ea se precizează, se radicalizează în perspectiva valéryiană.

Într-o scrisoare către Leon Clédat[1], Valéry defineşte poezia ca un act de limbaj. El distinge uzajul poetic al limbii, perfect conştient şi voluntar, de cel general, inconştient. Pe când limba comună este un instrument practic de comunicare, de înţelegere, utilizarea poetică a limbii e dominată de anumite condiţii specifice noncomunicative. E adevărat că, încă în aceste însemnări fugitive din scrisoarea amintită, Valéry se mulţumeşte să identifice „condiţiile specifice" ale poeziei cu un „sentiment muzical conştient", dar şi cu grija de a urma anumite convenţii tehnice. Esenţialul era însă spus: există un sistem particular lingvistic-poetic, diferit de acela al limbajului vulgar. Discursul poetic nu e un act tranzitiv, un simplu expedient. El are o valoare în sine, pe care o conservă în pofida operaţiilor intelectuale ce se exercită prin el, „inalterabil prin actul inteligenţei care îi găseşte sau îi dă un sens". Limbaj artificial ? Nu mai puţin decât acela al algebrei sau al chimiei.

Poemul este aşadar o transmutare a limbajului. Doar poetul nu este decât agentul unor mutaţii în ordinea verbului. El acţionează prin limbaj şi asupra limbajului, suprem risc şi supremă şansă a sa. Cât priveşte riscul, acesta nu este nicidecum acela la care se referea Hölderlin atunci când afirma: „De aceea îi este dată omului limba, cel mai primejdios dintre bunuri... pentru ca să mărturisească ce este el..."[2]. Pentru Valéry, limbajul nu e o mărturie, şi primejdiile pe care le iscă sunt tocmai cele ale lipsei de detaşare suficientă a „mărturisitorului".

Poezia năzuieşte spre un *absolut al limbajului*. Acesta constă într-un limbaj în limbaj, un discurs ce se are pe sine drept obiect. Rezultat al unei operaţii ce nu se încheie niciodată, şi nu se împlineşte în nici o ultimă desăvârşire, poemul evită însă neantul narcisismului prin însăşi limita ideală, prin absolutul către care tinde. Nici un idealism în viziunea aceasta a unui om ce năzuia mai presus de orice spre clara evidenţă a ideilor. Valéry acordă operaţiilor asupra limbajului un primat absolut în ordinea funcţiilor intelectului. Efortul poetului

[1] Publicată în *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934.

[2] Friedrich Hölderlin, *Werke*, Editura Norbert von Hellingrath, 1923, vol. IV, p. 246.

trebuie să fie acela al construirii unui sistem de raporturi care să corespundă unui univers de sine stătător. Spiritul însuşi e prezent în acest univers artificial, nu sub forma unei simple reflectări, ci printr-o prezenţă activă, chiar dramatică. Artificiul actului poetic, act voit, concertat, de intervenţie în ţesătura firească a lucrurilor şi trăirilor, este abolit prin prezenţa spiritului. Repudiind *poezia pură* şi înlocuind formula ei prin aceea a *poeziei absolute,* Valéry voia să accentueze caracterul total al acelei prezenţe. Explorare a sensibilităţii guvernate de limbaj, transmutaţie a gândirii, Valéry intenţiona să schimbe „alchimia" poetică rimbaldiană într-o chimie superior conştientă, inteligentă, fără reziduuri inconştiente, într-o construcţie a spiritului uman care înlocuieşte orice intervenţie – considerată de el iluzorie – a vreunui transcendent.

La bătrâneţe, nu mult înainte de a muri, Valéry a publicat *Mon Faust,* un Faust *al său*. E interesant că acest francez, descendent al unei lungi stirpe carteziene, a ales germanica figură a „doctorului" medieval pentru a-şi expune unele din ideile sale poetice. Dar acest *Faust* nu participă la o dramă transcendentă. El derivă din chipul secularizat al inginerului Faust, prezent în partea a doua a operei lui Goethe. Ultimul avatar al creatorului Valéry era acela al unui *homo constructivus.* În fond, Valéry era şi acum consecvent cu sine însuşi.

PAUL CLAUDEL

Sfera poesis-ului claudelian nu poate fi intuită decât din centrul ei. De aceea, dacă vrem să ne angajăm pe urmele poetului în arta sa poetică, nu este cale mai sigură decât aceea pe care, în prima din *Odele* sale triumfale, închinată muzelor, ne-o arată chiar el:

„O, grămătic, în versurile mele ! Nu căuta drumul, caută centrul !"

Numai situându-ne în centrul poeziei lui Claudel, vom putea privi din el căile universului său poetic.

Îl vom lua, deci, pe Claudel, călăuză („*tu maestro, tu guide*") în căutarea centrului artei sale poetice, doar el însuşi, de atâtea ori, a căutat să coboare în profunzimea materiei şi a lucrului pentru a-i atinge inima. Poate să pară stranie, dar e perfect explicabilă dorinţa acestui spiritualist de a atinge o inimă a materiei. În această privinţă poetul se aseamănă atât de mult cu Teilhard de Chardin, gânditorul foarte actual, fiu al aceleiaşi eclesii, care vedea şi el în materie elementul vital de care „nu putem suferi să fim despuiaţi". Atât poetul cât şi naturalistul, structuri vizionare, au adoptat în lume poezia centrală a *privitorului*. Amândoi au socotit că privirea omului, prin lumina sa, e născătoare de lume. Ochiul vede, ne spune un personaj din *Le Pain dur*, dar şi natura vrea să fie văzută. Natura se supune ochiului uman care o străbate, şi haosul ei originar cristalizează într-o *ordine* văzută.

Ordinea este, socotim, unul din conceptele-cheie ale universului poeticii claudeliene. Deşi el însuşi nu s-a folosit decât rareori de acest cuvânt, în viaţa ca şi în opera sa, Claudel a năzuit spre ordinea pe care,

fără îndoială, o vocație specială l-a făcut să o descopere în universul său interior și să o manifeste în gesturile sale exterioare.

Ambivalența este o condiție atât de frecventă a poetului modern încât pare firească. Acea dublă postulare spre Dumnezeu și Satana, pe care Baudelaire o presupune existând simultan în orice om, el o descoperă în sine, o dată cu două sentimente contradictorii care-și dispută între ele inima sa: oroarea vieții și extazul vieții. Aceeași ambivalență, sub alte chipuri, o putem descoperi la Rimbaud, mai târziu la Mallarmé. Claudel nu este nici el scutit de o asemenea dublă apetență, cu toată platoșa spirituală pe care o îmbracă după convertirea sa. Termenii ambivalenței sale sunt: ordinea și aorgicul. Împrumutăm noțiunea aorgicului terminologiei lui Hölderlin, într-un sens întrucâtva modificat față de acela pe care marele poet german l-a folosit în economia propriei sale viziuni mitopoetice. O sete a unirii animă, după Hölderlin, omul și natura. Mai mult decât armonia trăirii în natură, ființa umană dorește să devină una cu natura. Dar îmbrățișarea unificatoare e urmată de o trezire în înstrăinare. Omul descoperă *aorgicul*, caracterul ireductibil străin al lumii, ceea ce nu poate fi înțeles, conceput, nelimitatul, misteriosul, monstruosul, extraumanul ca atare. Perspectiva lui Hölderlin era aceea a omului care caută în elementar, în natural, ascunzișurile, refugiul de dincolo de amurg al zeilor antici. Într-o perspectivă creștină, aorgicul este lumea increatului, a haosului dinainte de ordonarea prin lumina verbului creator. Or, Claudel, omul și poetul ordinii prin cuvânt, este atras, e obsedat de farmecul monstruos al dezordinei aorgice. Să privim corul muzelor încremenit în piatra sarcofagului în care au fost săpate altădată. Ochiul poetului, în oda care le-o închină, urmărește fascinant convulsiunile lor. Chipul lor ferecat și amețit de femei în contorsiunile beției, gestul lor crispat, furia, care le străbate ca și pe bancante, de a irumpe în dansul dionisiac, totul trădează marea dezordine a simțurilor. Orgiasticul în care se complace privirea poetului cuprins de beție divină e sete după aorgicul nocturn. Și iată, marea noapte, noaptea dintâi, dinainte de creație, instalându-se în Oda care continuă, într-un fel, *Muzele* în *Muza care este Grație*. Rar mărturisire mai sinceră în poezia lui Claudel decât acel: „Ah, sunt sătul de personajul pe care-l

joc printre oameni. Iată noaptea ! Şi fereastra care se deschide". Atracţia nopţii este irezistibilă. Poetul se avântă în această noapte de afară împins de „forţa nocturnă" dintr-însul, se dă pradă zeului obscur, subpământean al beţiei. Asemenea podgoreanului care-şi începe jocul în zăcătoare, poetul beat începe să-şi calce în picioare „culesul cel mare de cuvinte". În noaptea creaţiei poetice toate sunt destrămate, umanul e dat pradă aorgicului şi voluptatea întunericului, înstrăinarea de sine, de orice lumină a conştiinţei, duce spre anihilarea fiinţei. Lauda nopţii şi beţiei în oda *Muza care este Graţia* îl apropie pe Claudel mai mult de poetul nietzscheian al nopţii, de mare aspiraţie dioniziacă, decât de mistica înaintare a lui Ioan al Crucii în *Noaptea obscură a sufletului.* Exaltarea poetului îi face să refuze sfatul temperant al Graţiei. Ajuns la limita necreatului, gata să se lepede cu totul de tot ce a creat şi să intre în neantul din „profunziunile suflătoare", de unde pare să-i vină inspiraţia, poetul se opreşte. Ceva din el (dar mai este *el* ?), în această voluptoasă coborâre, se răzvrăteşte împotriva sa însăşi. Atracţia aorgicului îi răspunde o simultană atracţie spre ordinea creaţiei. Dacă Muza devenită Graţie nu izbuteşte să-l întoarcă din căderea în tenebrele necreatului, prin cuvântul *ei*, cuvântul din *el* e cel care-l întoarce spre o lume luminată de cuvânt. Căci dacă aorgicul admite beţia dansului şi cântării, rigoarea cuvântului pretinde o „sacră măsură" a ordinii.

Ne întoarcem, astfel, din descinderea în aorgic la *ordinea* claudeliană. Nu vom mai înţelege aceasta – cunoscând ispita continuă a întunericului şi a dezordinii la care a fost supus – ca pe o simplă armură în lupta cu lumea, ca pe o încutiere a vieţii în tipare arbitrar supraordonate, ci ca pe o nevoie organică, aceea a accesului la lumea creaţiei şi a cuvântului. Dacă experienţa unei căderi în aorgic nu este propice creaţiei, ea pregăteşte forţele subterane care vor duce la creaţie. Personajul unui dialog din *Pasăre neagră la Soare-Răsare* explică geneza poemului ca rezultatul unei „prăbuşiri interioare" în care sufletul poetului e invadat de o „apă doritoare". Aorgicul deschide acea prăpastie care e negativul creaţiei ulterioare, iar apa doritoare are virtuţile soluţiilor în care o organizare cristalină iese din starea amorfă. Dar ce este această *ordine* necesară creaţiei prin cuvânt ?

Aorgicul era la Hölderlin natura cu totul străină de om, independentă de el, fascinantă şi ameninţătoare. La Claudel e haosul inuman, dezordinea elementelor descătuşate atrăgând umanul spre neant. Contrar aorgicului nu poate fi decât ceva ce purcede din esenţa cea mai proprie a umanului, din ceea ce face ca omul să fie *altceva* decât tot restul naturii. „O, poete, nu voi spune că primeşti de la natură vreo învăţătură, căci tu eşti cel care-i impui ordinea ta, / Tu, privind toate lucrurile !" (Muzele). Ordinea are, aşadar, o sorginte umană. Ea e impusă tuturor celor ce sunt, prin privirea şi prin cuvântul omului. Dar pentru a privi „toate lucrurile", pentru a-şi oferi acest *spectaculum mundi*, poetul trebuie să găsească *centrul* din care toate se pot vedea şi ordona, centrul ordinei cosmice. Violaine din *L'Annonce faite à Marie* e aşezată de poet în centrul obiectelor, de unde viziunea ei. Căci, „atunci când mai multe lucruri sunt dispuse în jurul unui centru, / a le privi dintr-o parte, / Unul ascunde pe celălalt; dar dacă te aşezi în centru, / Îl vezi lămurit pe unul fieştecare". Desigur, centrul ordinei nu înseamnă doar poziţia centrală a unui spectator. Ideea ordinei, esenţială în poetica lui Claudel, chiar dacă e rareori formulată, îşi are originea în conceptul de *ordo* care a dominat gândirea medievală. Ordine cosmologică, ontologică şi morală, deopotrivă. Conceptul de *ordo* oferea în societatea feudală principiul unei ierarhii sociale, ca şi al unei ierarhii a valorilor. Gândirea lui Toma de Aquino, pe care Claudel a cercetat-o cu multă râvnă, e axată pe concepţia unei *ordo universalis*. S-ar putea spune că apariţia acestui concept ca factor activ în opera poetului nostru este consecutivă convertirii sale. Dar dacă ne amintim de Pascal, putem spune că ceea ce Claudel a găsit în ziua de 25 decembrie 1886 (ziua convertirii sale) la Notre-Dame, era ceea ce se afla mai dinainte într-însul. „Apele doritoare" din sufletul povârnit al tânărului Claudel creşteau de mult în el. Cu un an înainte de acel Crăciun, în 1885, el întâlnise poeziile lui Rimbaud în care văzuse un „mistic în stare sălbatică". Întâlnirea fusese copleşitoare. Cuvântul poetic – învaţă Claudel de la poetul *Iluminaţiilor* – poate să transforme totul, să refacă vechiul haos, cum se lăudase genialul adolescent, dar să şi refacă ordinea, cum va încerca Claudel.

Această ordine, potrivnică marilor existenţe dezordonate ale poeţilor însinguraţi (Rimbaud între aceştia), este o fugă de singurătate şi o căutare a universului. Şi aici Claudel urmează pilda spiritului medieval: „*In esse uno non est ordo*" – în a fi singur nu există ordine – spunea Meister Eckehart. Există o forţă obscură, o *occulta virtus* în natură, care urăşte, care consumă ca focul orice formă izolată neangrenată într-un întreg; totul e în legătură cu toate. Dorinţa declarată a lui Claudel va fi aceea de a aduna totul în jurul său. „*Mon désir est d'être le rassembleur de la terre de Dieu*" – *La maison fermée.* Când, mai târziu, va comemora la Florenţa pe Dante, el se va gândi la sine însuşi, spunând că sunt poeţi pentru care lumea întreagă abia le e suficientă pentru a-şi croi dintr-însa opera lor. Ca şi aceşti poeţi universali, înseşi personajele claudeliene – afirmă în *Introducerea la câteva opere* autorul lor – se răzvrătesc împotriva universului prea redus în care acesta le închide făurind proiectele sale dramatice, şi reclamă pentru sine lumea întreagă. Există la poetul celor *Cinci mari ode* o lăudabilă lăcomie în cuprinderea cât mai amplă a lucrurilor acestei lumi. Căci nu e vorba de cupiditatea posesorului, de pofta ochilor, nici de ambiţia conchistadorului, ci de colaborarea într-o cât mai largă măsură la opera continuă a unei lumi care se face. Poetul nu este doar spectatorul lumii, ci – în cazul exemplar al lui Dante – este cel care ia locul central al Creatorului, încercând să surprindă totul şi fiecare lucru în parte sub raportul finalităţii sale ultime. Imaginea lui Dante pare, de altfel, să urmărească pe poetul nostru. Ne întrebăm dacă unul din resorturile secrete ale creaţiei claudeliene nu este acela al unei aspiraţii spre o vastă *Commedia* modernă, dacă lirica sa trădând coborârea sufletului în bolgiile aorgicului dar surprinzând şi zborul spre înălţimile serafice, dacă teatrul său ca încercare de a cuprinde toate compartimentele realităţii umane, dacă exegezele unor texte biblice nu sunt toate pietre pentru un unic templu asemănător edificiului simbolic dantesc ? Mai mult decât oricare altul, mai mult decât nevinovatul Rimbaud, poetul vinovăţiei, Dante reprezenta, în ochii lui Claudel, poetul. După cum Heidegger găsea în opera lui Hölderlin creuzetul privilegiat al poeziei care îi revelează esenţa, tot astfel Claudel a aflat în analiza operei lui Dante prilejul unic de a fixa

obiectul poeziei. Poetul *Divinei Comedii* îl obligă să-şi declare poziţia. „Obiect al poeziei – afirmă el în *Introducere la un poem despre Dante* – nu sunt deci... visele, iluziile sau ideile. E această sfântă realitate dată odată pentru totdeauna în centrul căreia suntem aşezaţi". Locul poetului este în *centrul* realului. Aşezat în mijlocul „universului lucrurilor vizibile", el nu este însinguratul care-şi ia propriile proiecţii, care se ia pe sine însuşi drept obiect al artei sale. Uitarea de sine e condiţia dăruirii de sine. Cu cât e mai aproape de centru, cu atât poetul îşi este sieşi mai indiferent, neputincios de a se vedea pe sine, dar mai capabil de a revela ordinea universală. Ne dăm seama cât de propice e o asemenea situare pentru un poet din felul în care tendinţa sa spre considerarea universului dintr-un centru al său găseşte chiar în universul lucrurilor o complicitate; natura – putem spune – are oroare de singurătate şi toate cele ce sunt, într-un „raport infinit", într-o corelaţie universală între ele. Obiectele atrag privirea omului, i se oferă, doresc să i se descopere, căci nu vor să rămână singure. „Nici un lucru nu rămâne singur, – observă poetul în oda sa *Spiritul şi Apa* şi adaugă, ci îl asociez altui lucru în inima mea". Toate cele existente tind spre universal, fiindcă toate sunt neîmplinite, minate – în perspectiva claudeliană – de un „vid radical" care le face să se preteze „tuturor combinaţiilor poeziei şi iubirii" (*Introducere la un poem despre Dante*) pentru a se umple dintr-o participare universală. Ordinea unificatoare este o ordine a iubirii (*ordo amoris,* spuneau medievalii). Numai înţelegând acest sens al ordinei, poezia lui Claudel se luminează ca un vast organism în care pulsează un eros cosmogonic. Pânzele întinse ale versurilor sale sunt îmbinate în evocarea continuă a unor elemente unificatoare: apa, focul, aerul, pământul. La aceste elemente ale firii (rădăcinile lui Empedocle) care, ca o limfă circulă printre lucruri, ştergând fruntariile dintre ele, se adaugă, din sursă creştină: Spiritul unificator. În această „Mediterană" uriaşă de versuri orizontale – cum şi-a denumit poezia însuşi Claudel – simţi aspiraţia continuă a unei mari fiinţe plurale, una în membrele ei multiple, ca o mare.

Totul în fiinţa aceasta a ordinei cosmice pare să concure spre fiinţa umană. „Iar eu spun că nu e nimic în natură ce să nu fie făurit cu un scop anumit şi anume adresat omului" (*Muza care e Graţia*).

Antropocentrismul acesta de origine biblică îi conferă poetului prerogativele *numirii* tuturor existenţelor. Ca un nou Adam el „proferează numele fiecărui lucru !". A numi nu înseamnă – după Claudel – a inventa, ci a *citi* în cartea universului. O *Poesia perennis* către care tinde Claudel (pe urmele lui Virgiliu şi Dante) nu aduce nimic nou, ci reia veşnic cele gata create, oferite de realitate. Lumea e un text care se propune poetului spre a fi descifrat. E interesant de confruntat în această privinţă experienţa lui Claudel cu aceea a lui Mallarmé. Am putea să-i numim – gândindu-ne la atâtea câte îi apropiau şi îi despărţeau – cei doi fraţi vrăjmaşi ai liricii moderne. Într-adevăr, textele pe care Claudel le-a închinat seniorului său (articolele din *Positions et propositions* despre *Filosofia cărţii* şi *Catastrofa lui Igitur*) sunt un proces deschis (cu câtă deferenţă !) maestrului. Ce poate fi mai opus vederilor lui Claudel, pentru care omul e rezidentul privilegiat al unui cosmos în care nimic nu e indescifrabil, în care totul ne vorbeşte „cu umilinţă şi bucurie", în care lucrurile se cer descoperite, decât viziunea lui Mallarmé izvorâtă din suspiciune faţă de lucruri, din dezgustul de cotidian, din nonacceptarea realului şi dintr-o sete compensatoare de puritate transcendentă, de azur paradiziac ?

Incifrarea mallarméană pare să fie la antipozii descifrării claudeliene. Însuşi autorul *Marilor ode* insistă, în articolele sale, asupra diferenţelor radicale dintre poetica sa şi aceea a lui Mallarmé. Dar alături de evidentele deosebiri sunt şi muitiple apropieri. Nu recunoaşte Claudel că Mallarmé a fost, înaintea lui, poetul care s-a aşezat în faţa lumii ca în faţa unui text de interpretat ? Nu aminteşte descifrarea „umilă şi bucuroasă" pe care o pretinde acea „explicare orfică a pământului", propusă de Mallarmé în scrisoarea sa din 16 noiembrie 1884 lui Valéry ? Nu trebuia să ducă acea explicare orfică la o depăşire, o transcendere a mundanului, după cum descifrarea trebuie să te facă să priveşti prin cele văzute, ca într-o oglindă, lumea celor nevăzute ? Claudel el însuşi ar fi putut să recunoască într-o idee a sa pe care o exprimă un verset din *Magnificat* („Lăsaţi-mă să văd şi să ascult toate lucrurile cu cuvintele"), mai vechea intenţie mallarméeană de a face din cuvânt nu numai expresia tălmăcitoare a lumii, ci şi instrumentul apropierii lumii. Prin dialogul său cu Mallarmé

(şi vom vedea îndată, cu Baudelaire), Claudel s-a definit pe sine şi a definit arta sa poetică. Poetica sa pe care am văzut-o dominată de ideea ordinii, puternic antropocentrică, era firesc să fie o poetică a descifrării, a găsirii cheilor, o hermeneutică. „Ne vom aşeza în faţa ansamblului creaturilor, ca un critic în faţa produselor unui poet" (*Arta poetică*). Toate lucrurile câte sunt *date*, sunt bine *definite* şi poartă sigilii indelebile în semnele pe care le au. Nu s-a remarcat poate îndeajuns în ce măsură poetica lui Claudel se abate de la tradiţia baudelairiană şi de la ceea ce aceasta mai păstra dintr-o mai veche moştenire romantică. El se opune lui Baudelaire ca unuia care cerea poeziei „să se arunce în străfundurile infinitului pentru a găsi ceva nou". Acest „infinit" nu e decât nedeterminatul, acel *apeiron* al presocraticilor, neantul cum ar spune modernul. După Claudel, dimpotrivă, poezia trebuie să năzuiască spre „străfundurile definitului pentru a găsi ceva inepuizabil". De această teză îşi vor aminti o întreagă pleiadă – foarte diversă de altfel – a poeţilor contemporani, mai mult ori mai puţin direct influenţaţi de Claudel, de la Segalen, admiratorul său, la Saint-John Perse, singurul care-i egalează vasta respiraţie poetică, de la Ponge la o anumită *poezie concretă*. Poezia definitului implică o bifurcare a obiectului între pura sa existenţă şi semnificaţia sa. Orice obiect poate fi considerat ca atare ori ca semn pentru altceva decât ceea ce este, conform tezei lui Bonaventura pe care Claudel o cunoştea foarte probabil: „*Possunt considerari ut res vel ut signa*". Din acest mod dublu de a considera existentele – în realitatea şi în semnificaţia lor – ia naştere simbolul.

Nu este locul aici să precizăm raporturile lui Claudel cu simbolismul. Într-o operă, în care abundă simbolurile (îndeosebi htonice, acvatice şi astrale), în care o veche simbolică medieval-patristică şi liturgică e reluată, fiecare lucru e o hierofanie, o manifestare a sacrului. Am arătat că, pentru Claudel, lumea – deşi una – e dublă: lume a văzutelor şi nevăzutelor. Poetul descifrează litera celor ce sunt date pentru a le afla spiritul, întrucât „lucrurile vizibile sunt făcute pentru a ne conduce la cunoaşterea lucrurilor invizibile (*Positions et Propositions*). Astfel, simbolul claudelian nu îndeplineşte doar o funcţie estetică, ci una epistemologică. El nu rezultă din

voluptatea înlocuirii lucrului prin semnul său, ci dintr-un patos al cunoașterii, din nevoia de a surprinde lucrul o dată cu semnul său. Pentru Claudel simbolul va fi „operația care rezultă din existența simultană și în conjuncție a două lucruri diferite" (*Arta poetică*). Într-adevăr, toate lucrurile trimit la *altceva*, la ceva dincolo de ele. Toate pot fi considerate ca *lucruri* și ca *semne*. Semnele acestea, sensurile, nu sunt arbitrar adăugate lucrurilor. Simbolul nu e o simplă convenție. Pentru poetul așezat în centrul ordinei cosmice, simbolul e consubstanțial cu obiectele, doar obiectele sunt muncite din interior de o nevoie de a semnifica. Apetitul existentelor – dacă-l putem numi astfel – de a se face cunoscute omului e legat de această semnificație care nu e doar impusă din afară, de către om, ci e propusă, în același timp, de cele existente. Prin simbol se exprimă un pact al omului cu lumea. Simbolul e o punte spre lucruri și dincolo de lucruri. Atât metafora cât și simbolul sunt elemente esențiale ale acelei *Arte poetice* pe care, orbecăind printr-un noian confuz de sugestii mai mult decât de idei, poetul a încercat să o constituie. Atât metafora cât și simbolul nu explică obiectul ci îl exprimă, îl propun, îl fac existent. Și aici ne apropiem de nodul central al poeticii și de fenomenul originar al liricii claudeliene.

Exaltarea vaticinantă a poetului în cele *Cinci mari ode* (și îndeosebi în *Muzele*) este mai grăitoare decât formulele sale teoretice. „Tainică vocală ! însuflețire a cuvântului care se naște ! Modulație la care spiritu-ntreg răspunde" (*Muzele*). Simbolismul mitologic al muzelor și aproape întreg sistemul de aluzii, de metafore, al poeziei lui Claudel trimite spre misterul nașterii. După cum corelația universală, pe care poetul așezat în centrul ordinei cosmice o surprinde, este în fond o manifestare a unui eros cosmogonic, tot astfel de poesis-ul claudelian ține, în mod esențial, poematizarea fecundării și a nașterii. Muzele nu sunt doar bacante despletite jubilând în beția dioniziacă, ci „femei în plinătatea vieții", parturiente, născătoare de cuvinte. Ele alcătuiesc „Grata mamă", ele însuflețesc cuvântul care se naște. Poezia pentru Claudel este *ființă*, și miracolul ei este miracolul nașterii unei ființe. S-ar putea urmări în gândirea și în lirica poetului prezența aproape continuă a acestui arhetip al făpturii în durerile facerii. După el, „orice

creatură, prin faptul însuşi de a fi fost creată, este creatoare" (*Arta poetică*). Un instinct genezic universal operează. Senzaţia cea mai elementară este generatoare de fiinţă (a mirosi un trandafir înseamnă a mă produce pe mine mirosind un trandafir). Fiecare act al nostru, fiecare mişcare ne formează. Actul creator (şi am văzut că – generalizând împreună cu Claudel – orice creatură e creatoare) este generator de fiinţe. A spune, a evoca o imagine e a face să fie în mod obiectiv. Cuvântul e o asemenea fiinţă artificială, căreia îi dăm o existenţă autonomă. Oda pură apare „ca un corp frumos gol" (*Muzele*). Poetul nu produce idei, ci fiinţe. Mai mult, el însuşi, cu fiecare poem se naşte pe sine. Irumperea sa „cu vuietul negru al întregii sale vieţi înnodat prin buric în cutremurul temeliei" este o „explozie inteligibilă" (*Muzele*). Inspiraţia sa este o fecundare, geneza operei reprezintă embriologia şi travaliul poetului aminteşte chinurile facerii. Geneza poemului în prezenţa creatoare a muzelor („Nimic n-ar lua fiinţă dacă voi n-aţi fi nouă") implică o naştere a poetului prin poemul său. A scrie o poezie înseamnă a te produce scriind o poezie. Dublă faţă a naşterii: dacă numind faci să apară, să existe obiectul, tu însuţi devii ceea ce numeşti. „Devenim momentan ceea ce facem prin imaginaţie" (*Introducerea la cartea lui Ruth*). Departe de a fi o reducere a universului la jocul pur literar al cărţii, ca la Mallarmé, în perspectiva organicistă a lui Claudel poemul e un joc dramatic antropogonic, e născător de lume şi de om.

Naşterea nu este niciodată naşterea dintâi, creaţie *ex nihilo*. Ea este întotdeauna o renaştere. E trecere *dincolo*, în *altceva*. Metamorfoza imaginilor, transfigurarea lumii în metafore, toate acestea sunt „renaşteri". Peste tot, în imagini, metafore, simboluri, există „o fecundare a obiectului şi o apariţie a cuvântului nou". Creaţia poetică fiind o naştere, poetul e fiinţa care printr-o partenogeneză poetică se naşte pe sine în altul. Rimbaud spunea: „Eu este altul", iar mult mai demult Grigore de Nisa afirma despre om că e fiinţa care e mereu capabilă de a deveni altceva. Această trecere într-o altă fiinţă, această transcendere prin poezie e suprema aspiraţie a poetului Claudel.

Cât de departe este arta poetică a lui Claudel de promovarea unor pure valori estetice ! S-ar părea că frumosul ca atare nu-şi are locul în

poetica sa, mai curând manual de maieutică poetică decât tratat al valorilor estetico-poetice. A numi lucrurile prin cuvânt, deci a le înființa, a transfera sensuri prin metaforă, a înmănunchia obiecte și semnificații prin simboluri, totul ține de această maieutică a versurilor ascunse ce trebuie aduse la lumină. Poezia e „cuvântul nou", e limbajul fundamental care revelează tâlcurile ascunse ale lucrurilor pe care le descifrează. E un „limbaj ambiguu" (– zice Violaine în *La jeune fille Violaine*, vers. a II-a), pendulând neîncetat între cele ce sunt și sensurile lor, între om și tot ce este dincolo de om. Descifrarea nu înseamnă o explicare a lucrului. Poetul nu ne învață despre lucruri explicându-ni-le, ci arătându-ne cum să le „facem" împreună cu el. Acel *poiein* – a face, sensul etimologic elin al cuvântului – relevă aspectul genetic al actului poetic. Sunt, de altfel, numeroase acele afirmații în care Claudel întărește credința sa în poezie ca ființă și în actul poematic ca act genezic, de „facere". „Plictisit de a produce idei, aș vrea să produc ființe" – exclamă artistul din *Pasărea neagră în soare-răsare* – ..."poezia e... puterea care realizează din plin ființe, care face din ele realități" (*Catastrofa lui Igitur*); „Poezia e efectul unei anumite nevoi de a face"... (*id.*); ..."domeniul propriu al artei ca și al poeziei... e acela al facerii" (*ibid.*) etc. Dintr-un lucru care era pur și simplu perceput de simțuri, omul făurește un lucru solubil în spirit, pe care rațiunea îl poate înțelege, de care simțirea se poate delecta. Ca și lordul Kelvin, fizicianul care spunea că nu înțelege un fenomen decât atunci când i-a constituit o reprezentare mecanică printr-un aparat, Claudel știa prea bine că „numai făcând lucrurile le înveți taina". De altfel, acesta e și mecanismul firii care pentru a „cunoaște" ceva, îl face. Pentru a cunoaște trandafirul – spune într-o parabolă Claudel – unul folosește geometria, altul se ajută cu fluturele. Dar butașul de trandafir pentru a cunoaște floarea, produce pur și simplu un trandafir. Poeziile sunt, în acest spirit, modele – asemenea celor cibernetice – pe care poetul le plăsmuiește pentru a cunoaște prin ele ordinea cosmică.

În partea centrală a *Artei poetice*, Claudel face unele speculații cu privire la raportul dintre naștere și cunoaștere, jucându-se cu termenii în limitele permise de limba franceză (*naître* et *co-naître*). Orice naștere – după el – e o cunoaștere. Nu ne naștem niciodată singuri, ne

naştem o dată cu un întreg: naşterea e o co-naştere (ori cunoaştere – *connaissance*). Imaginaţia mai degrabă decât ideaţia claudeliană caută să surprindă, de fapt, în această corelaţie dintre naştere şi cunoaştere – în comunitate – *fiinţa poetică* în momentul apariţiei sale. Clipa fragedei apariţii pe care mitul antic o întrezărea în Venus Anadiomene – fecioara ieşind din apă – e sublimată în această imaginară geneză a poemului care, născându-se, cunoaşte. Mitologia claudeliană a naşterii şi a cunoaşterii are un tâlc dincolo de jocul spiritual al cuvintelor. Aidoma marii poezii hermeneutice, – de la unele taxe biblice la *Odele* lui Pindar, de la poemul lui Lucreţiu la *Commedia* lui Dante, –, arta lui Claudel se vrea iniţiatică. Poezia sa ca *fiinţă poetică* întrupează resurecţia prin cunoaştere a sufletului uman. Odele lui Claudel, ca şi toate poeziile sale, au un rol „pedagogic", – într-un sens nedidactic – un rol director de conştiinţă. Poetul care a fost atras de misterele medievale şi-a construit poemele sale ca nişte mistere iniţiatice. Ele nu sunt însă ermetice în sensul tabletelor orfice, al vechilor texte ermetice din misterele de iniţiere, şi refuză – cu tot caracterul lor pe-alocuri sibilin – ermetismul mallarméean. Iniţierea s-a făcut în vechime prin reprezentări dramatice şi rituri. Dramaturgul Claudel şi poetul cu vers când profetic, când ceremonios, a oferit mijloacele unei asemenea iniţieri spectaculos-rituale. Dar iniţierea s-a făcut înainte de toate prin cunoaştere, şi aceasta a fost modalitatea încercată în lirica lui Claudel. Ce vrea să reveleze aceasta ? Pe de o parte, ea luminează realul (*Cunoaşterea estului*, de pildă, e tipică lucrare de surprindere a realului văzut); pe de altă parte îndeamnă la transcendere (*Corona benignitatis Dei* e caracteristică în acest sens). Dar chiar şi în uman atât de şubredele elanuri de depăşire ale umanului, pe care le întâlnim în această poezie, orizontul realului („sfânta realitate") nu e nicicând pierdut din vedere, cum nu e pierdut pământul nici când din ochi, pentru cel care navighează printre insulele Egeii. Oricâte apariţii fumegânde ar popula această poezie (mai ales teatrul lui Claudel), tocmai prin voinţa de *a fi*, prin marele talent al poetului de a naşte – ca şi în definiţia mamiferelor din manualele de zoologie, puii vii – ea rămâne mereu o poezie, după o vorbă a lui Claudel aplicată Mnemosinei, „pe pulsul însuşi al fiinţei".

În afara singurului Rilke, nici un alt poet din acest veac nu a poematizat actul însuşi poetic, fiinţa poeziei, ca şi Claudel. Asemenea lui Rilke sub chipul lui Orfeu, Claudel a năzuit în taină – supremă şi nebunească aspiraţie – să devină Cântarea însăşi, să dea un trup de carne, alături de cel cuvântător, fiinţei poetice. Nu spune el despre una din aceste muze (aceea tocmai a poeziei lirice): „Tu nu eşti cea care cântă, tu eşti cântarea însăşi". Dar fiinţa poetică nu cunoaşte doar naştere, ci şi o consumare. „O, sufletul meu ! – îşi spune într-o clipă aleasă între clipe poetul – poemul nu e făcut doar din aceste litere pe care le înfigi ca pe nişte cuie, ci din albul care rămâne pe hârtie". Au fost experienţe – ca aceea a lui Rimbaud – care au consumat până şi albul dintre litere. Claudel n-a mers pe panta aorgicului atât de departe. Ordinea sa şi cramponarea cu toate vinele de centrul absolut – osie calmă a furtunilor spiritului – l-au ferit de rapida consumare.

La început a fost versul. Astfel ar fi putut să-şi deschidă evanghelia poetică acel poet al fervorilor şi inteligenţei care a fost Paul Claudel. Ar fi putut... dacă nu-l împiedica legătura sa, mai esenţială, cu verbul credinţei: *in principio erat Verbum* – la început a fost cuvântul. Nu se poate, însă, ca acest mare om al cuvântului să nu se fi jucat în sinea lui (patetic joc al existenţei dedublate !) cu gândul apartenenţei sale la dubla orânduire a verbului: logos primordial şi cuvânt poetic, raţiune necreată şi vers creat.

Reflectând asupra poeziei şi a situaţiei poetului în universul lingvistic, Claudel vedea limba însăşi alcătuită, la origine şi în esenţă, din versuri.

„Orice limbaj vorbit este alcătuit din versuri în stare brută". Versul este, aşadar, fenomenul originar al limbajului. El este, ca element primordial, anterior cuvintelor. Ideea aceasta, una din cele mai profunde din câte s-au formulat cu privire la originea şi esenţa limbajului şi a poeziei, n-a stârnit nici un ecou în lumea filologilor ori a esteticienilor. Şi cât de interesantă (filosofic perfect întemeiată) ar fi o teorie a esenţei şi originii metaforice a limbajului ! Desigur, atunci când vorbim despre versul „primordial" nu ne gândim la vreun vers anumit al prozodiei clasice. Mult mai degrabă decât alexandrinul, hexametrii, versul „liber" modern se apropie de forma metaforică

originară, de un *arhé* al cuvântului. „Fraza mamă ! unealtă adâncă a limbajului..." – exclama poetul *Muzelor.*

De fapt, pentru Claudel, nu cuvintele sunt cele care „fac" poezia. *Iliada* nu este alcătuită din cuvinte, ci ea este cea care creează cuvintele sau le alege. Cuvintele nu sunt decât niște elemente fragmentare, decupate dintr-un ansamblu care le era anterior. Interpretare structurală: configurația precede elementul sau, mai exact, structura însăși este elementară. Înțelegem predilecția lui Claudel pentru versul liber. Ceea ce atrăgea acest spirit, înclinat spre rigorile lăuntrice care îngrădesc dezmățul oricăror libertăți preumane, spre versul liber, nu era „libertatea" acestuia. Poetul știa prea bine că poezia are nevoie de constrângeri; că vrea să fie jenată, reglementată, obligată, umilită; că se supune benevol necesității. Orice poezie majoră presupune, își revendică o disciplină, o artă poetică.

Despre poetica lui Claudel s-ar putea afirma ceea ce el însuși spune despre opera lui Dante: cuvântul care o explică în întregime este iubirea. Pentru Claudel, ca și pentru Dante, iubirea este dorința binelui absolut, efortul inteligenței și al imaginației de a reuni lumea efectelor, domeniu al hazardului, cu lumea cauzelor prime și a finalităților. O pasionată nevoie de unitate, necesitate și absolut, de participare la o cauză rațională îi animă pe acești poeți ai verbului unificator. Propensiunea esențială a artei lor este aceea a realizării *întregului.* Viziune totalitară a poeziei și asupra poeziei: totul în univers este chemat să zămislească armonia integrală. „Căci, după cum între culori există o armonie, există alta între voci. Și asemenea concertului între voci este un concert între suflete, fie că ele se urăsc, fie că se iubesc" (*L'Échange*). Scopul artei este realizarea în imagine a acestor armonii. Năzuința artistului, în spirit claudelian, este aceea a făuririi ansamblurilor. Această estetică a relațiilor necesare într-o totalitate regizează lirica. Poetul *Marilor ode* preferă și propune „teme care compun" idei poetice, care „leagă". Revolta, marea demonie a poeziei moderne nu poate să ducă la sterilizarea ei – socoate Claudel – pentru că revolta (chiar și aceea a multadoratului său Rimbaud) nu permite stabilirea legăturilor, nu îngăduie o estetică a unității. Poetul repudia revolta predecesorilor săi, care a dus la disoluția poeticii însăși

promovată de ei, pentru că era, cum am arătat, în mod structural un om al ordinii.

Poetul se vrea pe sine artizan, *artifex,* tip normal al umanității, reprezentant al unei civilizații medii, al comunului muritorilor. Prin virtutea artei prezentă într-un artist, oarecum înaintea creației, el *este* propria sa operă înainte de-a o *face;* artistul nu conformează opera după viața sa, el îi este conformat pentru a o putea forma. O asemenea conformare prealabilă există în cazul lui Claudel. Acest meșteșugar nu putea să creeze o operă conaturală cu condiția sa de *homo artifex.* În parte de aici provine în estetica sa acel mod de a considera poezia ca un *act.* A poematiza înseamnă pentru el *a face.* Teza scolastică: arta este dreapta deducție a operelor de făcut, e preluată de Claudel, după care cunoști taina lucrurilor doar făcându-le. Astfel, acest om al lutului trăiește arta ca pe o virtute a rațiunii practice, ca pe un *habitus.* Niciodată nu va accepta automatismul suprarealiștilor, niciodată nu se va recunoaște tributarul vreunei inspirații superioare lui și ordinii cuvântului. O asemenea ordine presupune luciditatea critic-reflexivă: întoarcerea spiritului asupra sa însuși.

Mai mult poate decât orice alt creator, poetul trebuie – conform îndemnului socratic – să reflecteze asupra sa, să se cunoască pe sine însuși. Cei mai de seamă artiști ai cuvântului s-au aplecat cu grijă asupra propriului lor gest creator, s-au cântărit pe sine, și-au cercetat uneltele. Proiectându-se în poezia lor ei au reflectat în poetica lor asupra condiției lor, asupra poeziei însăși. Înaintea lui T. S. Eliot, Claudel a văzut în Dante un îndepărtat model desăvârșit al scriitorului la care inspirația poetică e secundată de inteligența critică. A scrie poezie implică pentru Caludel – ca și pentru Eliot – a scrie despre poezie, a fi poet, înseamnă a te cunoaște ca poet.

Totuși, în *Introducere la câteva opere,* Claudel propune o înlocuire a maximei socratice „cunoaște-te pe tine însuți" prin „uită-te pe tine însuți". Este oare vorba aici de o părăsire a conștiinței de sine, de o ieșire extatică din sine, de o căutare a acelei stări vizionare iraționale la care râvnea Rimbaud, în care suprarealiștii descopereau izvorul adevărat al creației ? Nicidecum. A te uita pe tine însuți este – în spiritul lui Claudel, ca și al lui Eliot – o condiție prealabilă a actului

poetic, ca şi a reflexiei critice. Poetul în faţa realităţii se va dărui ei, renunţând la sine: „ne vom aşeza în faţa ansamblului făpturilor, ca un critic în faţa producţiei unui poet" (*Arta poetică).*

Uitând de sine, poetul va folosi temele eterne şi totuşi mereu noi pe care lumea le oferă. Pe când Baudelaire cerea poeziei „să se arunce în străfundul infinitului pentru a găsi ceva nou", Claudel năzuieşte spre „străfundul definitului pentru a găsi acolo ceva inepuizabil". Desigur, a te aşeza cu faţa la lume nu însemna pentru Claudel a repeta încercarea acelor poeţi din secolul trecut a căror operă era plină de inventarii şi descrieri. Unor asemenea literaţi, el le opune experienţa lui Mallarmé, pe care o interpretează în felul său. După el – cum am văzut – Mallarmé s-a situat în faţa celor exterioare nu ca în faţa unui spectacol, ci ca înaintea unui text de descifrat; a încercat să dea o explicaţie a lumii, substituindu-i versul său: „Versul pentru Mallarmé, era, prin excelenţă, un mijloc de a face să treacă realitatea din domeniul sensibil în cel inteligibil, din domeniul faptului în cel al definiţiei..., din hazard la necesitate...". Un efort asemănător admiră Claudel la pictorul oriental, care nu copiază natura după sentimentul pe care aceasta i-l produce, ci o imită, cu mijloacele pe care natura însăşi i le împrumută. „Numai făcând lucrurile le înveţi taina. „

Dacă un creator, în spiritul lui Claudel, ne revelează lucrurile nu prin descrierea ori explicarea lor, ci făurindu-le în plasma verbală, aceasta se datoreşte faptului că „poezia e... puterea care realizează". Dintr-un lucru perceput prin simţuri, omul plăsmuieşte un obiect pe care raţiunea îl înţelege, de care sensibilitatea se bucură. Poezia e efectul unei nevoi de a realiza prin cuvinte ideea pe care o avem despre un anumit lucru. Această dorinţă de a crea, de a da naştere unei fiinţe artificiale, de a deveni prin cuvânt stăpânul obiectului pe care-l reprezintă, domină *Arta poetică* claudeliană. Rar lucrare de acest gen în care să fie mai puţin vorba de poezie. De fapt, ea este o încercare de a constitui o nouă logică, înlocuind silogismul logicei clasice prin metaforă, fiind mai degrabă o analiză a cunoaşterii decât a actului poetic. În această construcţie, şubred scolastică, se poate găsi totuşi temelia filosofică a atitudinii ce o va lua mai târziu poetul faţă de „poezia pură". Abatele Bremond, în celebra sa alocuţiune cu privire la

Poezia pură, considera indiferent înțelesul cuvintelor ce alcătuiesc o poezie; ceea ce face ca un vers să fie poetic nu este sensul pe care-l exprimă. Or, Claudel afirmă că ceea ce dă valoare cuvântului e tocmai sensul său, iar arta poetului constă în a folosi aceste sensuri, provocând în noi „o stare de înțelegere armonioasă și intensă, justă și puternică". Spre deosebire de Mallarmé ori Valéry, cărora tezele lui Bremond le sunt în parte aplicabile, Claudel, cu toată simpatia sa pentru propovăduitorul „poeziei pure", e refractar la estetica acestuia. De altfel, e semnificativă în acest sens *Scrisoarea către Abatele Bremond cu privire la inspirația poetică* în care demonstrează că prin cuvântul de care se slujește poetul în poezia sa, el ne prezintă „un tablou în același timp inteligibil și delectabil". Poezia nu e compatibilă cu inteligibilitatea.

Polii între care pendulează Claudel (asemenea lui Eliot) sunt: cel al intelectualismului absolut și cel al renunțării totale la luminile rațiunii. Valéry ar putea să reprezinte, întrucâtva, primul pol al supremației inteligenței. „Spiritul uman, spunea el, mi se pare alcătuit în așa fel, încât nu poate să fie în sine incoerent." Rimbaud încercase să ajungă la polul opus, al descompunerii rațiunii: „Am sfârșit prin a socoti sacră dezordinea spiritului meu". *Arta poetică* reprezintă polul intelectualist al operei lui Claudel, opus polului ei patetic. E interesant de observat că acest poet al fervorilor a îmbrăcat dintru început un sever corset intelectual, după cum Valéry (despre care scrisese că e „un voluptuos" în poezie) își propusese din tinerețe să introducă în gândirea sa rigoarea, să-și ascută virtuțile intelectuale. Dar „inteligența nu e virtutea fundamentală a poetului, – recunoaște Claudel –, după cum prudența nu e aceea a militarului". Un poem nu se construiește linie după linie, piatră cu piatră. El este, mai degrabă – cum am văzut – rezultatul unei „prăbușiri interioare" în care sufletul poetului e invadat de o „apă doritoare". Această explicație mitică a genezei poemului indică doar importanța pe care Claudel o acordă factorului obscur-afectiv în creație. Inteligența însăși nu lucrează din plin decât sub impulsul dorinței, al exuberanței. Vocea poetului e acea a „bucuriei și a vieții". Dacă i s-ar da să picteze culesul viilor pe plafonul unui palat, spune poetul din *Pasărea neagră*, el ar azvârli dintru început pe tavan,

fără gândire, o pată mare violetă, semnul exultării sale. Dar, ca şi muzica ori pictura, poezia *exprimă* bucuria ori mânia, nu *este* bucurie ori mânie. De aceea, după elanul ei iniţial, dorinţa se cere îngrădită. Poetul nu poate evita propria sa inexprimare, poezia trebuie să se supună prozodiei.

Am asociat adeseori numele lui Claudel cu acela al lui Eliot. Nici unul din aceşti doi mari poeţi ai veacului n-ar fi avut (cu toate preceptele credinţei lor, care le impune lepădarea de sine) umilinţa necesară renunţării la propriul *nume*. Nici unul nu s-ar fi retras în penumbra monahală, austeră, a anonimatului. Totuşi, ei au căutat un substitut estetic al asceticei renunţări la eul detestabil; şi unul şi altul au propăvăduit depersonalizarea, inexprimarea de sine. Bunul suprem nu era pentru ei goetheana personalitate, ci impersonalitatea medievalilor. Ne amintim teza eliotiană privind progresul artistului echivalent cu renunţarea la eul propriu în favoarea a ceva mai valoros. Progresul unui artist este un continuu sacrificiu de sine, o continuă anulare a personalităţii sale. Aceeaşi renunţare o pretinde Claudel. De altfel, o întreagă tradiţie care se afla înapoia lui îl susţinea, îl îndemna în acest sens. Repudiind extazul (asemenea lui Valéry, pentru care entuziasmul nu e starea sufletească a scriitorului), Claudel n-a uitat lecţia clasicului Boileau şi nici cuvântul lui Aristotel cerând poetului să vorbească în numele său, cât mai puţin cu putinţă. Nu prin emoţiile sale – socotea Eliot – devine poetul cel care *este*. Emoţia artistică este impersonală. Claudel, arzătorul Claudel nu s-ar fi lepădat niciodată cu atâta seninătate de tumultul propriilor pasiuni. Artistul este, pentru Claudel, în acelaşi timp, vioară şi arcuş. Emoţia sa este a sa şi rămâne a sa; creaţia nu o transmite altora. Modul pasional trebuie dezlegat pentru ca expresia să devină artistică. Dezlegare, nu renunţare totală la emoţie. Căci din emoţie, pe planul artei, se degajă nu obscuritate ci o luciditate superioară. Spre deosebire de pragmaticul Eliot, Claudel rămâne un cartezian care se ignoră. Cunoaşterea precede pasiunea şi o regizează; noi cunoaştem lucrurile furnizându-le mijlocul de a exercita o acţiune asupra afectelor noastre. Nu se poate afirmaţie mai intelectualistă la un impulsiv decât această cunoaştere a primatului cunoaşterii asupra emoţiei. Primat al cunoaşterii şi al voinţei creatoare.

Antiromanticul Claudel nu se vede şi nu se vrea dominat de pasiuni. Poetul îşi este sieşi poet.

Critica secolului trecut – şi, îndeosebi, maestrul ei incontestabil Sainte-Beuve – a găsit oponenţi în trei mari scriitori ai secolului nostru. Proust în *Contre Sainte-Beuve,* Eliot şi Claudel s-au ridicat, deopotrivă, împotriva explicării operei prin faptele de viaţă ale artistului. „Scoica nu explică perla şi mentalitatea meşteşugarului n-are nimic comun cu brocartul pe care-l ţese". Această frază din *Catastrofa lui Igitur* repudiază explicarea cauzală a criticii biografice. Claudel disociază trăirea şi creaţia, dar această disociere nu implică o obiectivare a actului creator. Poetul rămâne un centru activ, el e marele ordonator, chiar dacă emoţiile, pasiunile sale, evenimentele vieţii sale sunt de cele mai multe ori indiferente din punctul de vedere al operei sale. Într-adevăr, artistul poate lucra uneori împotriva artei sale. Nu e mai puţin adevărat că – depersonalizat, detaşat de propriile-i trăiri – el domină materia artei. Eul transcedental poetic (transcendent prin raport cu subiectivitatea sa psihologică şi cu obiectivitatea realităţii asupra căreia se apleacă) este sursa primă a creaţiei. „O, poet, nu voi spune că primeşti învăţătura de la natură; căci tu eşti cel care-i impui ordinea ta / Tu, privind toate lucrurile !" (*Muzele*). Arta nu e nici grimasa artistului care suferă, nici mimarea naturii care se oferă. Ea este o virtute a intelectului creator. Şi ca atare, arta (nu artistul) nu se înşeală niciodată. Ea comportă o rectitudine infailibilă. O asemenea credinţă în infailibilitatea artei n-a fost niciodată mărturisită de Claudel; ea rămâne, însă, ca o dominantă subiacentă a poeticii şi a poeziei sale.

Noaptea metafizică a fost, fără îndoială, climatul spiritual în care s-a născut, apa întunecată de cristalizare în care s-a depus, ca un precipitat, poezia lui Poe, Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé. Deşi lucizi, artişti având o înaltă conştiinţă a artei lor, aceşti poeţi au înaintat prin tenebrele spiritului, prin crize de neîncredere în propria lor artă spre marea ambiguitate a poeziei secolului nostru: artă mântuitoare şi artă autoanihilantă. Nu neantul, cum se afirmă uneori, îi atrăgea pe aceşti pelerini ai necunoscutului. Noaptea lor metafizică semăna mult mai degrabă (Claudel o ştia atât de bine) cu „noaptea obscură a sufletului." (*noche oscura del'anima* la Juan de la Cruz) decât cu

neantul lui Jean Paul Sartre. Ceea ce îi fascina era acea „tăcere a luminii" despre care vorbise, cu mult înaintea lor, Dante. Noaptea metafizică a liricii moderne derivă din tragica experiență a „tăcerii luminii". Claudel a avut și el dialogul său cu tăcerea. El a înțeles, de mult, încă pe vremea celor *Cinci mari ode,* că poezia e: „Lucrarea sufletului, potrivită pe sunetul propriului său cuvânt, / Născocirea miraculoasei întrebări, dialogul limpede cu tăcerea fără sfârșit". Dacă am propune o tipologie poetică, printre multele categorii posibile, am alege acelea care opun poezia autoflagelării și aceea a laudei. Atât Claudel cât și Sain-John Perse descind – s-ar putea spune – din Pindar. Elogiile lor derivă din odele triumfale ale marelui elin. Nimic mai opus poeziei baudelairiene a remușcării (în sensul cel mai propriu al re-mușcării) ca lirica laudelor lui Claudel și Perse. Dacă acesta din urmă mărturisea că ar fi dat întregii sale opere poetice titlul unui ciclu al versurilor sale, *Eloges,* cel dintâi propunea o estetică a elogiului. „Lauda – afirmă Claudel – e probabil cel mai puternic motor al poeziei, pentru că e expresia nevoii celei mai profunde a sufletului, vocea bucuriei și a vieții, datoria oricărei creații, aceea prin care orice creatură are nevoie de toate celelalte": Elogiul exprimă cea mai profundă lege a firii, legea simpatiei universale.

Lauda este o înălțare a firii la demnitatea ei originară. Omul are conștiința unei căderi, a unei mari pierderi suferite. Ca și Proust, Claudel credea într-un paradis iremediabil pierdut, într-o stare de inocență definitiv spulberată. Dar, ca atâți poeți ai gnozei lirice moderne, el nutrea nostalgia acelui paradis al nevinovăției originare. Desigur, pentru el, singur harul poate să readucă în sufletul omului acea stare. Dar arta este și ea o restituire a purității. Restituire a unui *paradisum voluptatis,* nu în viața omului, ci în opera sa. Arta ne restituie purității dintâi pe planul imaginarului. De aceea în marea poezie nu există discordie, simțurile și spiritul sunt împăcate între ele, voluptatea se preschimbă în delectare lucidă și umanul împăcat cu sine, tinde să se depășească pe sine.

Numai un suflet purificat de toate scoriile va *înțelege* parfumul trandafirului... Această „teză" a esteticii japoneze s-ar putea opune *catharsis*-ului aristotelic: arta nu purifică, ea trebuie primită într-un

suflet pur. Un *catharsis* prealabil trebuie să ne deschidă, să ne pregătească pentru receptarea operei de artă. Meditând asupra artei japoneze, (pe care o cunoscuse în timpul şederii sale la Tokio), Claudel înclina spre adaptarea unei asemenea teze. În pictura japoneză lumea vizibilă e o aluzie continuă la cea invizibilă; formele indică înţelepciunea. Căci gestul primordial al artistului este acela al decantării lumii, al purificării ei. Numai cele *reduse* la formele lor *pure* au dreptul să intre în regatul artei. Marionetele din Osaka, pe care le admirase Claudel, realizează masca integrală, animată: păpuşa autonomă, plutind în imponderabilitate, realizează ceea ce nici un actor viu nu poate realiza: gestul pur. Actorul viu, amestecându-şi propria personalitate în drama fictivă pe care o joacă, nu se identifică întru totul cu ea. El rămâne un deghizat, deci o fiinţă impură. Tot astfel arborele care nu se înscrie într-o anumită formă geometrică (de preferinţă un triunghi, socoate Claudel) nu este „frumos". Purificarea nu este schematizatoare, abstractizare, ci înscriere a trecătorului în etern. Culoarea, parfumul eliberează simţurile, numai întrucât ele însele sunt elemente eliberate de „greul pământului". Voluptatea lui Valéry nu este satisfacţia unui *jouisseur*, e o atenţie a spiritului îndreptat asupra trupului, o conştiinţă epidermică eliberată de fiziologic, o plasă a propoziţiilor învăluind corpul glorios. Aşadar, poemul ia naştere printr-o decantare, operaţie misterioasă de sustragere a materialităţii sau actualităţii. Dar, mai presus de orice, el reprezintă o descătuşare din temporalitate. Era firesc ca poetul-ambasador să îndrăgească arta Orientului, a cărei tendinţă esenţială e aceea de a da sentimentul perenităţii lucrurilor.

Depersonalizare, pacificarea simţirii, evadarea în intemporal, în spaţiul pur, toate acestea ţin de o estetică, pe care am putea-o numi a *păcii*. Formula latină care definea pacea era: *tranquilitas ordinis* – liniştea ordinii. Spre o asemenea linişte superioară năzuia poetul „fecioarelor neprihănite", Claudel.

„*Ad rationem pertinent, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*" (*Sum. theol.*, I-II, q. 27, al. ad 3) „*Ţine de însăşi raţiunea frumosului ca la vederea sa ori la cunoaşterea sa, dorinţa să se liniştească.*" Această teză tomistă prezidează prozodia claudeliană.

Expusă în *Reflexiuni şi propuneri cu privire da versul francez,* situată pe o linie a tradiţiei franceze, ea nu e mai puţin o critică a modalităţilor şi uneltelor poetice clasice: versul riguros măsurat, sclavia rimei, forme închise etc. Luptând pentru o descătuşare a versului, Claudel atacă pe acei ce „cred că au gustul clasic şi nu au decât gustul burghez". El a propagat versul liber, vasta ţesătură prozodică, a îndemnat la folosirea limbii vorbite, alcătuită, după el, din versuri în stare brută şi a insistat asupra poeziei ascunse în opera acelora pe care îi considera adevăraţi mari poeţi francezi: Rabelais, Pascal, Bossuet, Chateaubriand, Balzac.

Mai mult decât alţi scriitori ai timpului său, Claudel, privindu-se cu luciditate pe sine, şi-a văzut limitele ca poet şi critic. „Tu nu explici nimic, o poete !..." îşi spune el. Dar adaugă, cu o conştiinţă exaltată a menirii sale: „...dar toate lucrurile ne devin explicabile prin tine". Opera poetului-critic Claudel nu explică nimic din domeniul inexplicabilului; ea constituie însă un bun catalizator al meditaţiilor asupra poeziei. Căci cunoaştem, ieşind din noi înşine, născându-ne iarăşi şi iarăşi, prin altul, în altul.

T. S. ELIOT

Cât de fericită fusese întâlnirea în natura lui Eliot a unui mare poet cu un critic avertizat ! E adevărat, Baudelaire spunea că „toţi marii poeţi devin, în mod natural, în mod fatal, critici" şi el însuşi atât de lucid, dincolo de toate satanismele lui, deplângea poeţii incompleţi pe care îi călăuzeşte doar instinctul. Dar câte excepţii la această „regulă" ! În literatura engleză un Coleridge, un Matthew Arnold au fost asemenea poeţi şi critici. Ei sunt de altfel, într-un sens, predecesorii lui Eliot, care în spiritul tezei lui Baudelaire cerea „folosirea neîncetată a criticii de către oamenii care sunt angajaţi într-o operă creatoare". Critica inteligent practicată de unul care nu e doar critic de meserie are ca scop o reevaluare cu ochi proaspeţi a literaturii. Această reevaluare a fost unul din obiectivele urmărite de poetul *Cvartetelor* în critica sa. Dar de ce trebuie să fii un creator pentru a face această operă de reorganizare ? De ce criticul trebuie să ascundă un poet ? Pentru că un alt obiectiv al criticii practicate în spiritul lui Eliot, mai puţin mărturisit de el, e de a contribui la ecloziunea viziunii poetului. Criticul trebuie să ajute poetul dintr-însul să ia cunoştinţă de lume şi de sine însuşi. Prin activitatea sa critică, poetul îşi limpezeşte coordonatele propriei sale viziuni poetice şi propune timpului său aceste coordonate care devin formule estetice, ori norme de bun gust.

Acestea au fost obiectivele criticii lui Eliot îndeosebi în perioada sa de început 1917-1921. Cronicile incisive, scrise în acea perioadă (vreo şaptezeci la număr), micile recenzii având adesea un ton satiric, mimând alteori respectabilitatea, parodie a criticii oficiale britanice, au

constituit o reevaluare a moştenirii literelor engleze şi nu numai engleze. Puţin cunoscut încă, apăruse acel critic care va pune „poeţii şi poemele într-o nouă ordine", va reabilita „poeţii metafizici" (Donne, Cowley etc.), poeţii „carolini" din secolul al XVII-lea, teatrul elizabetan. El va da un loc nou lui Milton, lui Dryden, lui Blake, va lovi în *Hamlet* („aproape cu siguranţă un eşec artistic"), va face prezent în conştiinţa publică engleză pe Baudelaire şi pe simboliştii francezi. De această nouă înţelegere a trecutului va profita din plin o întreagă generaţie, dar şi poetul Eliot se va găsi pe sine, părăsindu-se pe sine şi cercetându-şi predecesorii. Activitatea sa critică nu va înceta o dată cu apariţia operelor sale poetice. Dar cronicarul fecund din anii 1917-1921 nu va păstra până la sfârşitul vieţii sale aceeaşi ardenţă lucidă a conştiinţei sale de poet şi critic. Dacă am face un portret al poetului ca om tânăr ar trebui să ne oprim asupra anilor aceia de ebuliţie în care poezia lui Eliot se forma o dată cu concepţia sa asupra poeziei.

Critica lui Eliot nu porneşte de la idei preconcepute. E destul de îmbibat de empirismul anglo-american pentru ca să plece întotdeauna de la fapte literare concrete. Spre deosebire de H. C. Bradley, maestrul său în multe probleme ale esteticii, el nu circulă prin străzile Londrei având intuiţia personală a unei realităţi misterioase, ascunse platonic dincolo de aparenţele acestei lumi. Spre deosebire de Baudelaire, care vedea doar „infinit prin toate ferestrele", Eliot vede realităţi finite, ca un fizician. Metoda sa critică e aceea a bunului simţ.

Poetica lui Eliot nu este precis formulată. Criticului – atât de dogmatic în credinţele sale – îi repugnau dogmele pe tărâmul artei. Ca şi pentru Baudelaire ori Keats, prozodia nu constituie pentru el, o tiranie arbitrar impusă, ci o rigoare liber asumată. Spiritul pretinde o ordine, fiind în sine o organizare a celor informe. Retorica e necesară, poetul trebuie să-şi creeze o rutină. Forma deliberată constituie un imperativ, căci (pentru Eliot ca şi pentru Hegel) arta îşi are principiul în idee, într-o idee pe care o manifestă şi care nu devine ea însăşi decât întrupându-se în forma artistică.

Cât de departe par să fie între ei marii poeţi lucizi şi marii somnambuli ! Valéry şi Breton erau contemporani. Eliot scrie în timp ce avangarda îşi trimite – pe continent, mai puţin în Anglia – emisarii

incendiatori care vor răvăşi tărâmul tuturor artelor. Cuminte şi aşezat, încorporând însă mai profund decât temperamentele ludic-revoluţionare ale avangardei criza timpului său, Eliot scrie pe promontoriul arid al ţării pustii. Dar, încă o dată, acest spirit ordonat este omul faptului concret mai degrabă decât al viziunilor fumegânde, oricâte obscurităţi şi-ar permite. Nu pretindea el, vorbind despre funcţia criticii, un simţ foarte dezvoltat al faptului concret ? Aceste fapte alcătuiesc diverse sfere asupra cărora se apleacă cunoaşterea noastră. De altfel, metoda sa critică va fi şi ea aceea a unui îndrăgostit de realitatea concretă, a unui discipol al lui Toma de Aquino şi al empiriştilor anglo-americani deopotrivă. Uneltele sale ? „Analiza şi comparaţia metodică făcută cu sensibilitate, inteligenţă, curiozitate, intensitate a pasiunii şi nesfârşită cunoaştere: acestea sunt necesare marelui critic." Dar, cu toate uneltele sale, criticul nu dispune în faţa poeziei de puterile poetului. „Critica, desigur, nu poate să afle niciodată ce este de fapt poezia, în sensul de a-i da o definiţie adecvată; dar nici nu ştiu la ce ar sluji o asemenea definiţie dacă ar fi găsită. Critica nu poate ajunge nici la o apreciere finală a poeziei"[1]. Şi totuşi, cu tot scepticismul poetului critic, dincolo de faptele analizate şi comparate de el, putem desprinde din studiile sale un mesaj critic. Formulat uneori sentenţios, alteori el trebuie dedus din analizele sale. Considerăm acest mesaj critic drept un caz tipic pentru ceea ce am putea numi *critică fermentativă*. Există, într-adevăr, în afara marilor cunoscători, eruditi ai literaturii, – analişti sau sintetizatori –, în afara impunătorilor grămatici sau filologi, a oamenilor gustului subţiat, a rafinaţilor minţii şi simţirii, a cărturarilor şi fariseilor cărora literele şi artele le oferă câmp de desfăşurare şi pretext, unii pasionaţi ai verbului care se apleacă asupra operei altora din nevoia de a se înstrăina de sine şi, totodată, de a se găsi pe sine, în altul. Critica nu se mulţumeşte să constate, – prin analize ori vaste sinteze –, ci se vrea germinativă, sau catalizatoare de reacţii literare. Cuvântul lor e echivalentul poetic al logosului spermatic.

[1] T. S. Eliot, *The use of poetry and the use of criticism. Studies in the relation of criticism to poetry in England*, Faber and Faber, London, 1964, p. 16.

Critica fermentativă o exercită acele spirite care sunt în acelaşi timp creatoare şi critice. Ea reprezintă adeseori o artă poetică personală; criteriile se justifică prin exemplul creaţiei, iar creaţia se legitimează pe planul conştiinţei literare prin criterii. Căci, această critică o exercită marile conştiinţe dedublate. Ca şi Poe ori Baudelaire, Coleridge ori Matthew Arnold, Eliot dispunea de cele două voci: de aceea a poetului şi de aceea a criticului. Dacă am căuta virtutea esenţială care determină o asemenea dublă operă de creaţie şi de reflecţie asupra creaţiei, am putea să o găsim în luciditatea spiritului, în prezenţa continuă, poate chiar în hipertrofierea unei *conştiinţe* vigilente. Conştiinţă reflexivă, răsfrântă asupra ei însăşi, dar în acelaşi timp ek-statică, gata oricând să se părăsească pe sine, să se proiecteze în afară. Pentru o asemenea conştiinţă „critica e la fel de indispensabilă ca aerul pe care îl respirăm". Această declaraţie a lui T. S. Eliot (făcută în eseul despre *Tradiţie şi talent personal*) e caracteristică pentru spiritul de lucidă fervoare a reprezentanţilor criticii fermentative.

Critică indispensabilă, desigur, cu o singură condiţie: ca abuzul de reflexitate să nu facă irespirabilă atmosfera pe care pretinde să o asaheze. Orice artă poetică emanând din generoasa iniţiativă a unui mare poet critic tinde să devină la epigoni un corset care anchilozează. Nu poţi distinge întotdeauna, cu uşurinţă, vitalul şi nocivul – atât de înrudite. De aceea, nu ne miră atenţia cu care Eliot – marcat întrucâtva de pragmatismul anglo-saxon – urmăreşte, printr-o critică a criticii utilitatea acesteia. Suverană e, în acest sens, luciditatea de care vorbeam mai înainte, luciditate care pentru poetul celor *Patru cvartete* e identică cu bunul simţ. Raţiunea critică, acel *bon sens* cartezian, pe care (virtual cel puţin) toţi oamenii îl posedă, e absolut necesar artistului-critic. Poetul englez îi apără pe literaţii francezi care, după conaţionalii săi, ar fi prea „critici", prea puţin „spontani", căci după cum arată el în eseul *Tradiţie şi talent personal:* „nu s-ar întâmpla nici o nenorocire dacă am formula precis ce ne trece prin minte şi ce emoţie resimţim citind o carte, dacă ne-am critica şi pe noi înşine în timpul acestei activităţi". Funcţia reflexivă a conştiinţei critice se exersează într-un continuu joc de oglinzi. Joc care intervine în creaţia oricărui artist autentic. Efortul creator al unui asemenea artist e, în mare

măsură, un efort critic: „munca de a combina, de a alege între variante, de a corecta, de a proba; această trudă îngrozitoare este în acelaşi timp critică şi creaţie". Conştiinţa impune, deci, o adevărată asceză; itinerarul creaţiei devine o *via purgativa,* o continuă lepădare de sine. Însăşi poezia lui Eliot este rodul unei asemenea voinţe de anihilare a intemperanţelor eului şi de supunere la comandamentele conştiinţei critice. Atunci când poetul susţine că critica aşa cum este ea aplicată de un scriitor calificat şi competent asupra propriei sale opere este cea mai esenţială formă de critică, şi că unii creatori originali sunt superiori altora pentru simplul motiv că au însuşiri critice superioare, el face o *apologie pro creatione sua.*

Critica porneşte de fiecare dată de la o nouă priză de conştiinţă a fenomenului literar oferă o imagine nouă a universului literar, deplasând unghiul de judecată, modificând criteriile de valorificare. Orice mare critic este un răsturnător de valori şi un instaurator de valori. Atunci când Nietzsche a procedat la un *Umsturz der Werte* – la o răsturnare a valorilor –, el viza, în primul rând, valorile morale statornicite prin creştinism. În literatura engleză la asemenea revizuiri ale valorilor estetice au procedat atât poeţii cât şi criticii: Philip Sidney, Ben Jonson, Dryden, Dr. Samuel Johnson, Coleridge, Matthew Arnold. Revoluţia poetică modernă, de la Poe la suprarealism, şi dincolo de suprarealism, a determinat înainte de toate o restructurare a universului valorilor estetice. După Eliot, o asemenea revoluţie (britanicul conservator nu foloseşte, desigur, acest cuvânt) devine periodic necesară, ea fiind condusă de acea specie curioasă a poetului-critic, a creatorului care e în acelaşi timp un teoretician al artei sale. Din timp în timp, e necesar să apară vreun critic care să revizuiască trecutul literaturii şi să pună poeţii şi poemele într-o ordine nouă. O *ordine* nouă. Cât de ciudat sună acest cuvânt atunci când îl auzim rostit de una din marile voci ale liricii moderne, ale acelei lirici care a refuzat orice ordine prestabilită, a cuvântului, aspirând spre o creaţie pe de-a-ndoaselea, spre marea descompunere a deja-creatului !

Niciodată nu vom vedea în T. S. Eliot un poet dintre aceia care, asemenea lui Rimbaud ori Mallarmé (pe cărări diferite), au vrut să pătrundă într-un *alt* univers, supus unor alte coordonate, prin unicul

vehicul al cuvântului. Pentru a părăsi cele cunoscute, ordinea existentă, aceşti poeţi, profeţi negativi ai lumii moderne, au subminat organismul cel mai stabil: sistemul limbajului. Avangarda din secolul nostru a încercat uneori mai mult, alteori mai puţin decât atât. Adversarul bine definit al tuturor anarhiilor poetice e însă legea. Marea sfâşiere a sufletelor îndoite, de la Baudelaire la Henri Michaux, este aceea a unei ordini pierdute şi râvnite. Autoflagelarea baudelairiană, rigorile pe care şi le impunea Mallarmé, purismul ascetic al lui Valéry, întreg patosul sterilităţii ameninţătoare derivă dintr-o ambivalenţă – respingere şi atracţie – pe care o exercită ordinea. Şi, înainte de toate, ordinea verbului.

Eliot nu este un adept al decompoziţiei şi nici una din dezordinile veacului nu par să-l fi solicitat pe acest anglo-catolic. Însăşi vocaţia sa pe care şi-o descoperă curând se împotrivea ispitelor anarhiei. El ascultă de chemarea *ordinii*. De aceea, dacă am căuta o idee-pivot, o generatoare a criticii sale, am putea să o găsim în ideea de ordine. Ordinea guvernează arta, ea trebuie să domine creaţia artistică.

Contemporanul lui Spengler şi al lui Toynbee, Eliot împărtăşeşte cu aceştia o concepţie organicistă a culturii. Ordinea ideală pe care o închipuie literatura este identică cu un vast organism în care membrele participă la unitatea întregului, în care orice modificare parţială provoacă metamorfoza întregului sistem. *Noul* nu poate fi asimilat (ca într-un organism) decât prin mutaţia vechiului: „pentru ca *ordinea* să se menţină şi după naşterea noului, este nevoie ca *întreaga* ordine existentă să fie schimbată, fie cât de puţin; iar în acest fel relaţiile, proporţiile, valorile fiecărei opere de artă faţă de întreg sunt revizuite; în aceasta constă împletirea între vechi şi nou"[2]. Dacă pentru Spengler culturile erau mari organisme supraindividuale avându-şi destinul propriu, pentru Eliot literaturile sunt asemenea „întreguri organice". Numai raportată la literatura naţională din care face parte, şi la cea universală, opera unui scriitor îşi dobândeşte semnificaţia. Poetul nu este singur. Nimic nu pare să-i repugne antiromanticului Eliot mai mult

[2] T. S. Eliot, *Tradiţie şi talent personal*, în Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, traducere de Virgil Nemoianu, E.P.L.U., Bucureşti, 1966, p. 233.

decât falsul concept al geniului însingurat, monadă izolată fără ferestre în spaţiu. Artistul nu poate crea *ex nihilo*, nu se poate crea pe sine şi nu poate fi înţeles de o critică abuziv-creatoare. Dacă admitem existenţa unei *ordo* care îmbrăţişează creaţia şi reflecţia asupra creaţiei, conştiinţa imediat creatoare şi pe cea critic-mediată, raportul dintre artă şi critică, dintre artist şi artişti se luminează.

Ordinea nu implică statuarea unor structuri sau a unor reguli de valabilitate perenă. Ea trebuie, iarăşi şi iarăşi, supusă criticii. Căci, să nu uităm, critica este, în mod esenţial, *criză*. După Eliot, fiecare generaţie, fiecare epocă *trebuie* să-şi trăiască propria ei criză. Criza înseamnă o inspecţie neobosită, cu ochi proaspeţi, a tot ce există. Ordinea reprezintă ieşirea din criză.

„Monumentele (de artă, literare) existente alcătuiesc laolaltă o ordine ideală care prin introducerea unei opere de artă noi (cu adevărat noi) este modificată". Opera de artă există deci în funcţie de un ansamblu care e mai întâi tradiţia naţională şi apoi ordinea totală a artei. Această ordine comportă o relaţie specială între nou şi vechi. O operă de artă nouă, ca o mobilă nouă într-o odaie, modifică ordinea artei în întregul ei, căci „trecutul e modificat de prezent în măsura în care prezentul este îndrumat de trecut"[3]. Poetul şi, îndeosebi, criticul trebuie să posede „simţul istoric". Cine mai mult decât Eliot a avut simţul istoric care vivifică tradiţia ? El care s-a hrănit din umanismul greco-latin, care a cultivat lirismul anglo-celtic şi a transplantat simbolismul francez, n-a fost străin, deşi îndeobşte vorbeşte de tradiţiile literaturii europene, nici de lumea orientală, îndeosebi indică. Nu ne miră, căutuşi de puţin, preferinţele lui Eliot, satisfacţia pe care i-o oferă limba lui Aristotel, simpatia intelectuală pentru *Principia Mathematică*, opera lui Bertrand Russell, curiozitatea veşnic aprinsă cu care îi cercetează iarăşi şi iarăşi pe moraliştii francezi. Literatura latină savantă a umaniştilor Renaşterii îl pasionează. Printre lecturile sale preferate sunt operele dramaturgilor elizabetani. Cărţi de căpătâi: *Divina Comedie*, poeziile lui Doune şi în general opera poeţilor „metafizici" englezi din secolul al XVII-lea. Îi cunoaşte bine pe

[3] *Id., ibid.*

francezi, de la Baudelaire (despre care scrie), prin Mallarmé la Proust. Ca şi Erza Pound, mai mult decât Valéry, el este un *poeta doctus,* plin de aluzii livreşti, fireşti în critica sa, surprinzătoare în poezia sa. Îl vedem foarte bine pe Eliot, poet umanist savant, excelent latinist, în timpul Renaşterii, contemporan cu Bembo şi Poliziano. Îl vedem, de asemeni, mai târziu, poet al Reformei catolice, baroc şi compozit. Dar, trăind în secolul al XX-lea, el este câte puţin din toate acestea.

Ceea ce propune Eliot, în poetica sa, este o concepţie despre poezie ca un întreg viu, ca un organism alcătuit din suma tuturor poeziilor ce s-au scris vreodată. Există, însă, o poezie perenă ?

Ceea ce e peren nu este un *dat al naturii;* omul trebuie să înfrângă timpul, vrăjmaşul firesc al oricărei opere. Nu este oare creaţia însăşi o luptă neîncetată cu temporalitatea care corupe ? Există o gravitaţie care atinge tot ce e uman spre o universală descompunere, o tendinţă spre decădere a oricărui gest. Totul pare să ducă la o secare a surselor, la desacralizare, la eşec. Întreg efortul fiinţei umane e un eşec al eşecului, un triumf asupra descompunerii naturale. Omul se *întoarce*, iarăşi şi iarăşi, spre sursa care e mereu ameninţată cu secarea, *revine* la propriile sale izvoare. Nu printr-o inertă moştenire (superstiţiile sunt moşteniri tipice: ceea ce rămâne deasupra, *superstat,* dintr-o lume care se scufundă), ci prin tradiţie. Aceasta trebuie preluată cu efort, prin „multă trudă". Tradiţia e o cucerire metodică a trecutului. Ea cere simţul istoric care „implică o percepţie a trecutului nu numai ca trecut, ci ca prezent". Poetul şi criticul (ori, mai exact, poetul-critic) care posedă acest simţ istoric trebuie să scrie ca şi cum ar trăi istoria toată, asimilând, înglobând trecutul, „nu numai respirând prin toţi porii acelaşi aer cu întreaga generaţie proprie, ci şi cu sentimentul că întreaga literatură a Europei, de la Homer încoace şi, înăuntrul ei, întreaga literatură a propriei ţări, au o existenţă simultană şi se situează în acelaşi plan"[4]. Poetul trebuie să-şi creeze şi apoi să-şi dezvolte o conştiinţă particulară a trecutului. Meşteşugul poetic ţine de o asemenea conştiinţă activă. În interpretarea eliotiană „simţul istoric" e tot ce poate fi mai deosebit de istoricismul secolului trecut. S-ar putea

[4] *Id.*, p. 222.

spune că, prin actualizarea trecutului, acesta încetează de a mai fi trecut, că Eliot caută să cuprindă devenirea, temporalitatea într-o ordine atemporală. Premergător al revoltei de la mijlocul secolului nostru împotriva diacroniei, el este un partizan al viziunii simultaneiste, sincrone. În realitate, el nu preconizează o actualizare a trecutului literar (ceea ce ar însemna tot o manieră istoricistă de a privi lucrurile), ci detemporalizează literatura. De altfel, el însuşi afirmă că simţul istoric este în acelaşi timp un simţ al atemporalului, ca şi al unirii temporalului cu atemporalul.

Prin esenţa ei, ordinea este unire a temporalului cu atemporalul, a imanenţei cu transcendentul. Ordinea cuvântului cuprinde cuvântul şi ceea ce depăşeşte cuvântul. De fapt, ordinea e regizată de o dialectică interioară. Atunci când Eliot vorbeşte despre ordine el subînţelege o organizare umană dar şi un cosmos ideal. Metafizica ordinii o proclamă intangibilă; modificându-se, opera *rămâne* cea care este. Orice operă autentică susţine stâlpii ordinii, ai unei înţelepciuni uman-supraumane. O operă falsă e o dezordine care nu poate dura.

„Tradiţia nu se moşteneşte, dacă vrei să o ai trebuie să o obţii prin multă muncă", afirmă criticul în acelaşi eseu, *Tradiţie şi talent personal.* Trecutul trebuie preluat critic. Keats, Shelley şi Wordsworth, ba chiar Shakespeare, dacă nu sunt supuşi aceleiaşi critici ca şi poeţii contemporani, se răzbună generând epigoni degeneraţi. Iar poetul contemporan, pentru a se introduce în „ordinea" lui Keats, Shelley şi Shakespeare, trebuie ca prin opera sa să modifice această ordine. Prin apariţia noului, vechiul din care el derivă dobândeşte o lumină nouă. Ordinea artei rămâne doar schimbându-se neîncetat.

Înapoi la surse ! şi între acestea, în poezie, la sursa surselor, la poezia însăşi. Exploratori pasionaţi în sfera cuvintelor, suntem mereu tentaţi să uităm prospeţimea izvoarelor prime, pentru meandrele ulterioare ale literaturii. Asemenea meandre formează însăşi critica. Uneori e bine să uităm critica literară de dragul literaturii însăşi. Să uităm orice *chip* al lui Shakespeare care ni se oferă, în afara chipului său originar, aşa cum ne apare el în textele sale necomentate. „Cine are o opinie de întâia mână despre Shakespeare ?" – se întreabă o dată Eliot. Şi întrebarea pare să şi-o fi pus sieşi, căci criticul nu s-a aplecat

niciodată mai îndelung cu privirile lectorului privilegiat asupra operei lui Shakespeare. „Deşi, nu mă îndoiesc – adăuga el – că se poate câştiga mult dintr-un studiu serios al acestei figuri semi-mitice". Orice poet mare e o figură semi-mitică. Creatorul e o fiinţă ambiguă, om-operă, asemănător cu centaurii, făpturi duble. Desigur, omul poate să dispară şi trebuie să dispară în dosul operei. Mai mult decât oricine altul în secolul nostru, Eliot a fost dispus să dea creaţiei o precădere asupra creatorului. Totul e în texte şi nimic nu e în afara textelor.

Poetul lui *Proofrock* era, fără îndoială, pe deplin de acord cu Platon care contestase filiaţia naivă dintre poet şi poezie; artistul nu creează decât în stare de posesiune, afirma filosoful; paternitatea operei nu-i aparţine lui, ci zeului care-l inspiră. Originea operei este în literatură, ea fiind tocmai, şi în mod esenţial, căutarea propriei sale origini, căutare a literaturii. Această detaşare a obiectului creaţiei de agentul ei constituie actul critic elementar. Artistul, raportat la operă, este, în sine, indiferent. E interesantă întâlnirea, pe această temă, a lui Eliot cu Proust. Şi unul şi altul îi reproşează lui Sainte-Beuve umoarea cancanieră, favorizarea explicaţiilor critice legate de persoana poetului.

Între figura care apare într-o operă şi omul pe care l-au cunoscut contemporanii nu există nici o măsură comună, socotea Proust. Iar Eliot considera analizele lui Sainte-Beuve în care abundă istoriile de budoar, amănuntele picante extrase din memorii, tablourile de moravuri, interesante dar exterioare literaturii. Ele aparţin într-adevăr mai curând unei istorii a culiselor literaturii (unei *petite histoire*), dar nu istoriei literare. Critica şi orice judecată sensibilă se îndreaptă, aşadar, după Eliot, asupra poeziei şi nu a poetului.

Desigur, niciodată Eliot n-ar fi ajuns la extremitatea atinsă de unii din contemporanii noştri care sunt gata să afirme cu Borgès că toată literatura este opera unui singur autor care e intemporal şi anonim. Nu socotea, cineva, nu de mult, că e un risc de a atribui *Andromaca* lui Racine ? Nu, Eliot n-ar fi putut cere mai mult decât recunoaşterea faptului că limitele individualităţii creatoare nu se confundă cu creaţia. Acea lepădare de sine pe care o reclamă, acea „renunţare la eul propriu" este, înainte de toate, o *disciplină*. Ea nici nu este originar

estetică, ci etică. Creaţia poetică e un act plin de răspundere şi, mai curând, o dăruire şi un fel de a fi cucerit decât o cucerire. Ai crede citind celebra frază din *Tadiţie şi talent personal*: „Progresul unui artist este un continuu sacrificiu de sine, o continuă anulare a personalităţii sale", că este vorba de „progresul pelerinului" (*The Pilgrim's Progress*, opera de pietate a lui Bunyan), de înaintarea unui suflet pe *via purgativa*, pe calea purgării pasiunilor. Reclamând depersonalizarea, Eliot se înscria pe linia antiromantică a lui Poe-Baudelaire, a lui Mallarmé care revendicase dispariţia poetului. Trăim încă în era unei estetici pe care am putea să o numim a *separării eurilor*. Poeţi şi esteticieni au decretat separarea eului empiric de eul poetic. Credem, încă, cu Eliot că, cu cât separaţia într-un om între cel care suferă şi cel care creează e mai netă, mai perfectă, cu atât este artistul mai desăvârşit. O asemenea estetică vede în creator un catalizator. Ea se întemeiază – bizar – pe o realitate de fapt (arta modernă presupune o asemenea separaţie) şi pe o eroare filosofică. Într-adevăr, admiţând o asemenea separaţie, Eliot combate în mod explicit teoria unităţii psihice.

Într-o ordine a artei nici un poet, nici un artist nu-şi are sensul complet în sine însuşi. El nu poate fi înţeles, judecat decât raportându-l la artiştii din trecut. Aceasta însă nu e doar opera criticii, ci a poetului însuşi care trebuie să fie conştient de răspunderile sale faţă de artiştii morţi, părinţii săi spirituali din trecut, ca şi faţă de cititorii săi prezenţi. Raportul artistului cu ordinea artei şi cu publicul e o subordonare. În creaţia poetică el trebuie să-şi subordoneze propria sa persoană unor valori superioare, să-şi pună în paranteză propriile emoţii şi experienţe. Cât de departe e aici Eliot de acei poeţi rinascimentali, pe care îi admira de altfel, un Guinicelli, un Cavalcanti, de romantici, ca şi de Goethe pentru care „bunul suprem" era personalitatea !

Alături de unii neotomişti (Maritain, îndeosebi), Eliot critică individualismul modern al poetului. Exacerbarea egotismului artistic, în Europa (îndeosebi post-renascentistă), a dus la o hipertrofiere a „creatorului" în dauna creaţiei. O falsă perspectivă asupra originalităţii face ca istoricul şi criticul modern să insiste neîncetat asupra acelor laturi ale unei opere, prin care aceasta se aseamănă cât mai puţin cu altele. În deosebirile dintre creaţia unui poet şi aceea a predecesorilor

săi vedem esența sa. Eliot constată dimpotrivă (deși suspendându-și judecata de un „poate" al prudenței britanice) că „nu numai părțile cele mai valoroase, ci și cele mai personale ale operei unui poet sunt cele în care poeții morți, strămoșii săi își afirmă cel mai viguros nemurirea"[5]. Afirmație aparent paradoxală: vechiul e cu adevărat nou. Mistică credință într-o perenitate a spiritului, în transmiterea dincolo de moarte. Un fel de suflet nemuritor al poeziei ar uni, legându-le, depășindu-le, sufletele creatorilor. Ceea ce e mai personal se manifestă și se probează prin ceea ce e mai impersonal. Valoarea e garantată prin durată, prin permanență. Există o ordine a poeziei perene pe care poeții o descoperă, la care participă. Integrarea într-o sistematică poezie suprapersonală implică detașarea de corpul pasional preapersonal.

În 1919, când scria articolul *Tradiția și talentul individual,* din care am făcut unele citate, Eliot elabora *Tărâm pustiu* și-și exprima principiul propriei sale asceze literare. Artistul, după el, va fi cu atât mai desăvârșit cu cât într-însul omul care suferă și spiritul care creează vor fi mai separați. Ceva mai târziu, într-o prefață la Valéry, de care în această privință se apropie, va declara că ești pregătit pentru artă doar atunci când propriile emoții și experiențe nu te vor mai interesa decât ca material de creație. Nu e necesar ca poetul să se pregătească pentru un mare poem simțind prea intens. Iar singurul mijloc de a exprima emoțiile în artă e acela de a găsi un „corelativ obiectiv" al lor, cum scrie Eliot în articolul despre *Hamlet,* cu alte cuvinte, a prezenta obiecte, o situație, înlănțuiri de fapte externe care să *evoce* emoția. Ne-am înșela însă dacă l-am socoti pe Eliot un intelectualist. Ostracizarea emoției e caracteristică poziției sale din 1920. Sunt numeroase pasajele din eseurile sale de mai târziu în care emoției i se face locul cuvenit: „Poetul care gândește, afirmă el, e mai degrabă poetul care exprimă echivalentul emoțional al gândirii..." Poezia nu consistă în dezlănțuirea emoțională, ci în fuga de emoție; ea nu rezidă în exprimarea unei personalități, ci în fuga de personalitate. Mai târziu, în 1955, în conferința sa despre *Cele trei voci ale poeziei,* Eliot va acorda o justificare egală „vocii" poetului către sine însuși, acelui colocviu intim

[5] *Id., ibid.*

în care emoţia şi creaţia îşi răspund, „vocii" poetului către auditoriul său, în care el spune ce are de spus şi celei de-a treia „voci", pe care o ia poetul când, înveşmântat în straiele unui personaj dramatic, nu mai vorbeşte în numele său, ci al altuia care trăieşte în faţa noastră pe scenă. Totuşi, niciodată Eliot n-ar fi putut fi auzit exclamând ca şi Keats: „O, sunt pentru o viaţă de senzaţii mai degrabă decât pentru una a gândurilor".

Fără îndoială, în subordonarea omului faţă de creator în actul de creaţie, întâlnim ecourile gândirii lui Toma de Aquino, maestrul recunoscut al lui Eliot. Îl vedem pe Eliot mai aproape de Aristotel („Filosoful" lui Toma de Aquino) decât de Platon. Ceea ce nu se putea să nu-l atragă pe poetul englez în *Poetica* stagiritului era teoria funcţiei cathartice a poeziei. Dacă Platon condamna arta care cultivă emoţia, în loc să o extirpe, Aristotel aprecia tocmai capacitatea ei purificatoare.

Oricât ar părea de închis în edificiul unic al artei, Eliot e departe de a fi un partizan al unei arte gratuite. În articolul său despre *Poezie şi propagandă* (1937), vorbea despre acei poeţi „deosebit de conştiincioşi şi plini de răspundere", (Lucreţiu şi Dante, acesta din urmă fiind pomenit ca tipic poet cu tendinţă şi de Engels într-o scrisoare către Kautsky), poeţi care ţintesc dincolo de esteticul cantonat în estetic. Iar atunci când trebuie să ia o atitudine, el afirmă pe drept cuvânt că „critica estetică nu se poate separa de critica morală şi socială". Poetul trebuie să perceapă universul prin prisma unor certitudini existenţiale ce îşi au temeiul în universul de gândire care constituie mediul vital al intuiţiei poetice. O certitudine esenţială – după Eliot – e aceea a legăturii profunde între om şi lume.

Mereu interesat de aplicarea *in concreto* a tezelor sale, pragmatic în spirit anglo-saxon, Eliot extrage corolarele practice ale concepţiei asupra tradiţiei. Şi, înainte de toate –justă şi obişnuită reacţie a aceluiaşi spirit – el se declară potrivnic conformismului. E împotriva canoanelor, a normelor ideale. „Dacă opera nouă nu ar face decât să se conformeze, ar însemna că de fapt nu se conformează deloc; ea nu ar fi nouă, şi deci nu ar fi operă de artă"[6]. Integrarea unei opere noi în

[6] *Id.*, p. 223.

ordinea literară devine un test al valorii. Eclezia literelor se întemeiază pe un just echilibru între tradiţie şi inovaţie, ruptura echilibrului şi integrarea. Asimilarea nu reprezintă un plus de valoare, căci Eliot nu crede în progresul literelor şi artelor. Pe acest anglo-saxon nu-l interesează lucrul în sine, ci valoarea pragmatică. În cele din urmă, el nu se întreabă ce e poezia, ci ce ceri de la ea[7]. Valoarea unei opere poetice nu poate fi determinată, după el, numai prin criterii literare, chiar dacă îşi dă seama că singure criteriile literare pot determina apartenenţa unei opere la ordinea literară.

Desigur, întâlnim în critica lui Eliot teme periferice, exterioare temei centrale a ordinii. Cele mai multe sunt teze ale propriei sale poetici. Atunci când face apologia poeziei dificile, a tehnicii aluziilor ori a formei discursive dislocate, când vorbeşte despre fuziunea impresiilor, despre „poezia minoră", despre muzica poeziei, el îşi apără de fapt propria sa poezie sau pledează pentru o poezie apropiată de a sa... Dacă la moartea lui, o întreagă pleiadă de tineri poeţi englezi începuseră să bată cărări diferite de cele descrise de Eliot, dacă aluziile culturale, erudite, dragi celui care a scris *Tărâm pustiu,* par astăzi o povară de Atlas pe umerii poetului, dacă se poate vorbi de mult despre o reacţie antieliotiană, nu e mai puţin adevărat că prestigiul poetului şi faima criticului au depăşit cu mult tot ceea ce vreun alt poet sau critic englez din veacul acesta a avut vreodată. A prelua o moştenire Eliot nu se poate face mai bine decât în spiritul său: lucid şi critic.

---

[7] Cf. eseul *The use of poetry and the use of criticism.*

SUMAR

Cuvânt înainte V
Tabel cronologic VII

Argument 1

Partea întâi

POETICA ROMÂNEASCĂ POSTSIMBOLISTĂ

I. Poeţi:
Tudor Arghezi 5
Lucian Blaga 31
Ion Barbu 54
Ion Pillat 95
Al. Philippide 123
Ilarie Voronca 161
Dan Botta 171
Radu Stanca 183

II. Critici şi esteticieni:
Paul Zarifopol 202
Piu-Şerban Coculescu – Pius Servien 212
Vasile Pârvan 229
Tudor Vianu 243
G. Călinescu 257
Vladimir Streinu 278
Liviu Rusu 283
Edgar Papu 310
Ion Biberi 318

Partea a doua

ARTE POETICE EUROPENE: CURENTE ŞI PERSONALITĂŢI

Futurismul 325
Expresionismul 336
Dada 348
Suprarealismul 359
Benedetto Croce 370
Henri Bremond sau Poezia pură 379
Paul Valéry 388
Paul Claudel 397
T. S. Eliot 419

Redactor: RADU VLĂDUȚ
Tehnoredactor: VASILE CIUCĂ

Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

și

CAT Graur

Antwerpen 2026